

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

**МИСТЕЦЬКА ГОРДІСТЬ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ
В МИНУЛОМУ Й СЬОГОДЕННІ**

КОЛЕКТИВНА МОНОГРАФІЯ

Загальна редакція Олега Смоляка,
доктора мистецтвознавства, професора

Тернопіль
2023

УДК 78.071.2 + 75.02/75.03
С51

Автори монографії:

Баньковський Анатолій, Буранич Степан, Вольська Світлана, Євгенєва
Марія, Місько Галина, Овод Наталія, Бобик Лілія, Смоляк Олег,
Стельмащук Зіновій, Тютюнник Ірина

Мистецька гордість Тернопільщини у минулому й сьогодні. Колективна монографія / А. Баньковський, С. Буранич, С. Вольська, М. Євгенєва та ін.; Головна редакція Олега Смоляка, доктора мистецтвознавства, професора. Тернопіль, 2023. 184 с.

У монографії висвітлено творчу діяльність яскравих мистецьких постатей Тернопільщини, що діями в минулому й у сьогодні. Проаналізовано основні твори композиторів Євгена Купчинського, Василя Барвінського, Миколи Шамлі, концертну діяльність та репертуар колективів, керованих диригентами Володимиром Василевичем, Ігорем Левенцем, Богданом Іваноньківим, репертуар та концертні виступи співачок Соломії Крушельницької, Володимири Чайки та бандуриста Костя Місевича, монографічний збірник Йосифа Роздольського та мистецький доробок художників Михайла Цибулька і Михайла Кузіва.

Видання адресоване мистецтвознавцям, викладачам і студентам вищих і середніх мистецьких навчальних закладів і любителям й поціновувачам українського мистецтва.

Рецензенти:

Маркович Марія Йосипівна, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх виконання, кандидат мистецтвознавства, доцент;

Карась Ганна Василівна, професор кафедри музичного виховання та диригування Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, кандидат педагогічних наук, доктор мистецтвознавства;

Гуральна Світлана Степанівна, доцент кафедри музичних дисциплін та методики їх виховання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка, кандидат мистецтвознавства.

Ухвалено до друку Вченою радою Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
Протокол № 10 від 27 червня 2023 року

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ I. КОМПОЗИТОРИ. ЕТНОМУЗИКОЗНАВЦІ.....	8
1.1. Народнопісенні засади творчості Євгена Купчинського. Зіновій Стельмахук	8
1.2. Василь Барвінський: поєднання музичного мистецтва і педагогіки. Лілія Бобик	19
1.3. Микола Шамлі – відомий тернопільський композитор, аранжувальник. Степан Буранич	35
1.4. Йосиф Роздольський – видатний український етномузикознавець. Олег Смоляк.....	49
РОЗДІЛ II. ДИРИГЕНТИ	63
2.1. Диригентсько-хорова та педагогічна праця Володимира Василевича. Галина Місько.....	63
2.2. Самодіяльна народна хорова капела «Будівельник» під орудою Ігоря Левенця – провідний колектив Тернопільщини. Олег Смоляк, Анатолій Баньковський.....	73
2.3. Струсівська заслужена самодіяльна капела бандуристів «Кобзар» під керівництвом Богдана Іваноньківа у фарватері української культури. Олег Смоляк, Наталія Овод	87
РОЗДІЛ III. СПІВАЧКИ. БАНДУРИСТИ	103
3.1. Українські народні пісні – основа камерного репертуару Соломії Крушельницької. Олег Смоляк	103
3.2. Володимира Чайка – провідна українська оперна та камерна співачка. Марія Євгенєва	117
3.3. Кость Місевич – відомий український бандурист, педагог. Марія Євгенєва.....	130
РОЗДІЛ IV. ХУДОЖНИКИ	145
4.1. Реалізм у творчості Михайла Цибулька. Ірина Тютюнник.....	145
4.2. Художник Михайло Кузів: мистецький прорив сучасності. Світлана Вольська	160
ВИСНОВКИ	176
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	183

ВСТУП

Останнім часом українські вчені все частіше порушують питання, пов'язані з відродженням імен, які внесли вагомий вклад у національне державотворення. До таких, насамперед, належать й митці Тернопільщини, зокрема музиканти й художники. Адже саме вони були й дотепер залишаються амбасадорами популяризації української культури не лише на своїй землі, а й далеко поза її межами. Її репрезентантами в минулому й тепер є й знакові мистецькі постаті, уродженці Тернопільщини й ті, котрі впродовж багатьох років проживають у терені. Саме вони примножують й пропагують мистецькі цінності для теперішніх і майбутніх поколінь. Це, насамперед, композитори, диригенти, етномузикознавці, співаки, бандуристи і художники. Першорядне місце у мистецькому ландшафті краю займають композитори Василь Барвінський, Євген Купчинський, Микола Шамлі; диригенти й етномузикознавці Володимир Василевич, Ігор Левенець, Богдан Іваноньків, Йосиф Роздольський; співачки Соломія Крушельницька, Володимира Чайка та бандурист Кость Місевич; художники Михайло Цибулько і Михайло Кузів. Саме вони з-поміж багатьох інших уродженців Тернопільщини і тих, хто подовгу проживав й до сьогодні проживає тут зробили найбільший внесок в українське державотворення й дотепер є його будівничими.

Про знакові мистецькі постаті Тернопільщини є низка публікацій в українській та зарубіжній періодиках та довідниковій літературі. Зокрема, найбільше писемних матеріалів про Соломію Крушельницьку знаходимо в статтях Любові Кияновської, Богдани Фільц, Михайла Головащенко, Данути Білавич, Олега Смоляка та ін. Про Василя Барвінського писали

музикознавці Стефанія Павлишин, Любов Кияновська, Яким Горак, Людомир Філоленко, Ірина Бермес, Олег Смоляк, ін. Йосиф Роздольський, як фольклорист перебував у полі зору науковців Ірини Довгалюк, Олега Смоляка, Богдана Луканюка, Ганни Сокіл, Марії Назар, н. Про Євгена Купчинського як композитора і цитриста писали статті Ігор Герета, Оксана Гнатишин, Олег Смоляк, Олег Купчинський. Костю Місевичу, як бандуристу присвятили статті Марія Євгенєва, Віолетта Дутчак, Ольга Вишневська, Оксана Герасименко. На жаль, про композитора Миколу Шамлі, диригентів Володимира Василевича, Ігоря Левенця, Богдана Іваноньківа, співачку Володимиру Чайку, художників Михайла Цибулька та Михайла Кузіва публікацій мало. А про їхній внесок в українське державотворення матеріалів й поготів. Саме такий підхід до висвітлення матеріалу й актуалізує дане монографічне дослідження, робить його затребуваним часом.

Об'єкт дослідження – музична й образотворча культура Тернопільщини як складова українського духовного ландшафту.

Предмет дослідження – мистецька діяльність знакових митців Тернопільщини – музикантів і художників, будівничих української національної культури.

Мета монографічного дослідження – висвітлити творчу діяльність знакових митців Тернопільщини – музикантів і художників під кутом зору їхнього національного державотворення.

З даної мети випливають наступні завдання. А саме:

– проаналізувати твори композиторів Василя Барвінського, Євгена Купчинського, Миколи Шамлі, в яких виразно домінують питомі національні мотиви;

– висвітлити диригентсько-хорову діяльність Володимира Василевича, Ігоря Левенця, Богдана Іваноньківа та етномузи-

колога Йосифа Роздольського з акцентом на домінування в їхній творчості національно спрямовуючого репертуару;

– розкрити мистецькі здобутки співачок Соломії Крушельницької, Володимири Чайки та бандуриста Костя Місевича, як популяризаторів національної музичної творчості та амбасадорів її за кордоном;

– простежити за творчим становленням художників Михайла Цибулька і Михайла Кузіва в контексті утвердження українських мистецьких стильових традицій.

Методологічною основою монографічного дослідження став комплексний системний підхід, зумовлений багаторівневою природою висвітлюваного предмета – стильових вимірів творчості митців. Саме це й зумовило використання в дослідженні наступних методів. Історіографічний, джерелознавчий та компаративний методи дозволяють визначити місце та роль митців в контексті українських національних традицій, ретроспективно відтворити картину їхнього місця в минулому, прогнозуючи шлях у майбутнє. Для аналітичних студій залучено структурно-семіотичний та системно-структурний методи. Синтетичний характер дослідження викликає цілеспрямоване висвітлення взаємозв'язків естетичних, культурологічних, психологічних, етнологічних, релігійно-онтологічних та музикознавчих аспектів, локалізованих на персональний стиль того чи іншого митця.

Матеріалом дослідження слугують твори композиторів, вокальний репертуар співаків і бандуристів, образотворчий доробок художників, що творили в різних жанрах, передусім маловідомі та нововідкриті сторінки їхньої творчості.

Базою дослідження стала епістолярна спадщина митців, аналітичні та критично-публіцистичні праці про них, рукописи

неопублікованих творів. Більшість цих джерел вводиться в науковий обіг вперше.

Наукова новизна монографії полягає в тому, що її автори вперше висвітлили матеріал про тернопільських митців з урахуванням їхнього внеску в українське державотворення. Доказом цього є низка проаналізованих творів, в яких домінують національні мотиви, що сприяють націєтворенню та утвердженню відновленої власної держави.

Практичне значення монографічного дослідження полягає у використанні матеріалів про митців Тернопільщини в курсах «Історія української музики», «Історія українського образотворчого мистецтва» та в спецкурсах «Музичне краєзнавство», «Образотворче краєзнавство», «Митці рідного краю» у вищих мистецьких і педагогічних навчальних закладах, а також на уроках мистецтва в загальноосвітніх і мистецьких школах. Цей матеріал стане в нагоді й дослідникам регіональної музичної та образотворчої культури, а також у різного роду наукових дослідженнях.

Монографія складається зі вступу, чотирьох розділів, дванадцяти підрозділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг монографії 184 сторінки.

РОЗДІЛ І.

КОМПОЗИТОРИ. ЕТНОМУЗИКОЗНАВЦІ

1.1. Народнописенні засади творчості Євгена Купчинського. *Зіновій Стельмащук*

Актуальною проблемою сучасного українського музикознавства є повернення до маловідомих імен музичних діячів, що водночас служили на парафіях священиками і привносили свої творчі здобутки, розвиваючи та утверджуючи українську культуру та мистецтво. До таких мистців часового періоду кінця XIX – першої третини XX сторіччя належить Євген Купчинський – священик української греко-католицької церкви, композитор, диригент-аматор, виконавець музичних творів на цитрі, один з організаторів українського громадсько-культурного життя у Галичині.

Музичну творчість Євгена Купчинського досліджували українські музикознавці та краєзнавці Олег Антонович [1], Ігор Герета [2; 3], Оксана Гнатишин [4], Михайло Костів [6], Петро Медведик [7; 3], Олег Смоляк [9], та інші. На жаль, інструментально-виконавська діяльність цього мистця на сьогодні ще недостатньо висвітлена і тому потребує продовження музикознавчих розвідок.

Мета дослідження – простежити основні етапи виконавської творчості відомого цитриста Євгена Купчинського в контексті становлення аматорського музичного мистецтва Галичини кінця XIX – першої третини XX сторіччя.

Творча спадщина діячів музичної культури, що жили в Галичині у кінці XIX – першій третині XXст. та їхнього виконавства на класичних інструментах, вже отримала у сучасному музикознавстві відповідну оцінку. Унаслідок наукових досліджень про їхню невтомну творчу діяльність на сьогодні є певна кількість інформації в наукових розвідках, статтях, енцик-

лопедичних і довідкових виданнях, у яких є належна оцінка їхньої діяльності.

В означений період на ниві українського мистецтва в Галичині була значна кількість творчих особистостей. До них належать Анатоль Вахнянин, Віктор Матюк, Порфирій Бажанський, Остап Нижанківський, Нестор Нижанківський, Денис Січинський та інші, музична, духовна і громадсько-культурна діяльність яких впливала на становлення професійної творчості Миколи Лисенка, Філарета Колесси, Василя Барвінського, Станіслава Людкевича, Миколи Колесси, Євгена Козака, Анатолія Кос-Анатольського та інших. Саме творчість останніх формувалась на музичних зразках вищезазначених попередників, удосконалювалась новітніми художніми засобами.

Утім історія музичного життя Галичини зокрема, і української музичної культури та мистецтва в цілому, була б неповною без урахування внеску у її розвиток інструментально-виконавської творчості ще недостатньо вивченого на сьогодні виконавця творів на цитрі Євгена Купчинського¹. Незважаючи на постійну священицьку діяльність, багато вільного часу Євген Купчинський присвятив виконавській діяльності на цитрі та написанню музичних творів і аранжувань для неї. Адже це не дивно, бо в той час у переважній більшості священицьких родин панував культ популяризації музичних творів, як місцевих композиторів, так і загальноукраїнських та європейських. З цього приводу музикознавиця Оксана Гнатишин зазначає,

¹ Купчинський Євген Іванович народився 19 червня 1867 року в с. Оглядів, нині Радехівського району, Львівської області – священник, цитрист, композитор, хоровий і музичний діяч. Навчався у Львівській гімназії та духовній семінарії. Як майстер гри на цитрі, виступав у містах і селах Галичини, в тому числі на Тернопільщині. Організатор і акомпаніатор хорів товариства «Бандурист», з якими 1905, 1908, 1912-13 рр. виступав у містах Бережани, Борщів, Скалат, Тереховля, Тернопіль, Чортків. Автор обробок пісень, історичних дум, маршів, танцювальних мелодій, творів європейських композиторів для цитри. Помер 28 серпня 1938 року в с. Сороцьке Тереховлянського району, де й похований [3].

що Євген Купчинський народився 19 червня 1867 року у с. Оглядів, що на Бродівщині, в сім'ї священика, музиканта-аматора Івана Купчинського та Олени з родини Авдиківських. У домі, де панувала духовна атмосфера і часто звучали народні пісні, малий Євген захопився співом й від батька отримав початкові знання з музики. Із спогадів Євгена Купчинського дізнаємося, що він багато вражень щодо музичної освіти виніс із батьківського дому (його батько брав активну участь у музичних гуртках, навчаючись у духовній семінарії, а також був великим пропагандистом аматорської сільської культури, яка безпосередньо була пов'язана з традиційною народною піснею) і лише через самоосвіту дійшов до значних висот в інструментальному виконавстві [4, с. 3].

Після закінчення початкової школи у м. Золочів Євген Купчинський вступає на навчання до Академічної гімназії у Львові і відразу поринає у музичне життя закладу. Зауважимо, що в цей час у навчанні в гімназії здобували лише ґрунтовні знання з гуманітарних дисциплін, але й і з музичних. Завдяки цьому він співає в хорі та квартеті під керуванням Остапа Нижанківського і опановує гру на цитрі². Цей інструмент припав до душі Євгену Купчинському тому, що в той час цитра, як струнно-щипковий інструмент, перекочувавши з Австрії, за-

² З історії музичних інструментів довідуємось, що: «цитра – струнний щипковий інструменту формі пласкої, спереду трохи зігнутої резонансної скриньки з круглим вирізом посередині. На її грифі з металевими поріжками натягнуто 5 металевих струн для виконання мелодії за допомогою плектра, який одягають на великий палець правої руки. Для виконання супроводу використовували від 24 до 40 шовкових струн, що вільно натягнуті над верхньою декою. Ноти для цитри записуються в скрипковому і басовому ключах на двохноносцях. Інструмент має ясний і приємний, але одноманітний, тембровооднорідний звук. Народний музичний інструмент Галичини та Закарпаття. Назва «цитра» взята від назви давньогрецького інструменту – кіфара. Вже у XX столітті цитра вийшла з практичного використання, однак у середині XIX століття в Галичині цей негромізкий, портативний і порівняно дешевий інструмент успішно заміняв у багатьох сім'ях фортепіано» [11].

йняла чільне місце в домашньому музикуванні міщанства та сільських родин священиків і вчительської інтелігенції. Очевидно, такий вибір відбувся з тих міркувань, що за строем вона була наближена до фортепіано, а за техніко-виконавськими характеристиками – до гітари та мандоліни, популярних інструментів серед молоді. Музикуючи на інструменті, цитристи могли виконувати і супровід пісні, і окремі інструментальні твори, перекладені з фортепіанної фактури, і оригінальні авторські п'єси. Про це зазначає у статті Олег Смоляк: «З самого початку як народні пісні, так і твори галицьких композиторів виконували під акомпанемент фортепіано, гітари або цитри» [9, с. 420]. Водночас з цього приводу Марія Загайкевич стверджує, що: «Поширення цитри в побуті спричинилось до появи відповідної музичної літератури, створеної знову ж таки композиторами-аматорами – Миколою Кумановським, Зеновієм Кириловичем, Омеляном Зарицьким, Євгеном Купчинським» [5, с. 36]. Вище цитовані слова свідчать про те, що в кінці ХІХст. в Галичині цитра, як інструмент, набуває популярності серед молоді, переважно з священицьких родин.

Документальні джерела свідчать [10], що Євген Купчинський навчався гри на цитрі самостійно, оскільки не мав спеціальної музичної освіти і брав лише приватні уроки для удосконалення майстерності у Вітольда Зарицького та Феліції Капітанової. У вступній статті до збірки «Музичні твори Євгена Купчинського» Оксана Гнатишин зазначає, що у 1884 році відбувся один із перших концертів початківця у читальні села Романове, що на Тернопільщині. На «невиданому» «чудодійному» інструменті він виконав перші твори в аранжуванні для цитри: «В своїй хаті» та «Їхав стрілець на війноньку». Там же вона засвідчує: «Між Євгеном Купчинським та Остапом Нижанківським зав'язались дружні приятельські стосунки. Під керівництвом старшого на п'ять років товариша Євген вивчає теорію і гармонію музики, пробує свої сили в композиції» [4, с. 4]. Цитовані вище слова засвідчують про те, що Євген Куп-

чинський під керівництвом відомого вже на той час Остапа Нижанківського, як композитора, поглиблює свої знання з гармонії та композиції. А це дало йому можливість скерувати свою творчість з початкового аматорства в більш професійне композиторське русло.

У березні 1887 року Євген Купчинський вступив на навчання до Львівської греко-католицької духовної семінарії, де вперше познайомився з музичними творами Йогана Себастьяна Баха, Людвіга ван Бетовена, Георга Фрідріха Генделя, Фридерика Шопена, Франца Шуберта, Ференца Ліста, Миколи Лисенка, Кирила Стеценка та інших. Деякі твори, написані цими композиторами, були перекладені Євгеном Купчинським для цитри і увійшли у його концертний репертуар. Євген Купчинський у щоденнику згадує: «Правдиву та добру музику я здобував на концертах»[1].

Зауважимо, що цитру в той час переважно використовували як акомпанівний інструмент. Нею супроводжували зазвичай хоровий або сольний спів. Найчастіше таке виконавство було поширене серед учнів гімназій, студентів духовних семінарій, академій та університетів. Випускники цих навчальних закладів, крім основного фаху, займались культурно-мистецькою діяльністю, керуючи дитячими і дорослими хорами, інструментальними гуртами, вдосконалювали гру на музичних інструментах, писали музичні твори, брали активну участь у роботі музичних товариств «Боян», «Торбан», «Лютня», «Бандурист» та інших. Архівні фонди свідчать, що наприкінці XIX ст. такі товариства з'являються у Львові, при них зорганізовували хорів та музичні колективи за активною участю також солістів-вокалістів та виконавців-акомпаніаторів на різних інструментах. Так, наприклад, 1891 року Денис Січинський, Анатоль Вахнянин разом з іншими діячами заснували музично-співацьке товариство «Львівський Боян». Денис Січинський у музичній школі, яку сам створив у м. Коломия, викладав гру на фортепі-

ано та цитрі. Як композитор, він писав багато хорових творів для гри на фортепіано та цитрі.

До когорти таких мистців можна віднести і отця Євгена Купчинського. Його феномен, як композитора-священника, диригента-аматора, який протягом більше 30 років працював на своїй парафії з хором у селі Сороцьке (нині Тернопільський район), мав не лише релігійну складову, але й світську. Він, як і інші його побратими по творчості, користувався народними піснями, захоплювався усім народним. Тема народництва пронизувала усю його творчість.

Збереглась нотна спадщина цитриста. Гортаючи її – відчувається тонка лірична душа музиканта. Аналізуючи рукописи автора, треба відзначити, що усім творам у виконанні Євгена Купчинського притаманні яскрава мелодичність, відчуття жанру та форми, фактури, композиційності, широкого фразування та багатої штрихової палітри, розмаїття характерів в образно-інтонаційній сфері.

Серед творів, що увійшли в репертуар виконавця, є авторські солоспіви: «Доля» на слова Тараса Шевченка, «Моя пісня» на слова Михайла Бачинського, «У садочку» на слова Кирила Студинського (під псевдонімом Кость Вікторин).

Зауважимо, що вокальні твори на слова вищезазначених українських поетів написані у простих одно-та двочастинних строфічних формах. Зокрема, пісня «Доля» на слова Тараса Шевченка написана у простій одночастинній формі зі вступом та закінченням. Вступ у цьому творі побудований на основному мелодичному матеріалі з варіаційним розгортанням деяких його елементів. Це особливо відчутно у 4 та 6 і 7 тактах. В основу вокального твору покладено лише першу строфу поетичного вірша, що охоплює 4 музичні речення по 4 такти в кожному. Твір «Доля» завершується двотактовим закінченням, мелодія якого відтворює хроматизований рух, що ілюструє подув вітру. Такий інструментальний елемент вказує на те, що Євген Купчинський доволі віртуозно володів цитрою.

В основу вокального твору «Моя пісня» на слова Михайла Бачинського покладено просту двочастинну форму зі вступом та закінченням. Вступ, що охоплює 6 тактів, ніби імітує спів пташок. Це наглядно відтворено в окремих тактових фіоритурах, відтворених тридцять другими та шістнадцятими тривалостями. Це вказує на віртуозне володіння Євгеном Купчинським інструментом цитрою. Дві перших строфи поетичного тексту укладені в форму простого періоду, який становлять два музичні речення по 10 тактів у кожному. На тому самому музичному матеріалі побудована й друга строфа. Такого роду музичне формування впливає зі структури самого поетичного тексту і вказує на розмаїття підходів до творення Євгеном Купчинським вокальних творів. Аналогічні музичні форми Євген Купчинський використав і у вокальних творах «У садочку» та «Ти любиш мене».

Євген Купчинський також є автором низки обробок українських народних пісень. Серед них: «Ой не стелися, хрещатий барвінку», «Ой ходила дівчина бережком», «Ой та зажурились стрільці січовії», «Чорна рілля ізорана», «Там на горі жито».

Цікавою з погляду музичної форми є обробка української народної пісні «Там на горі жито». Вона написана у формі рондо зі вступом. Вступ, що побудований на прикінцевій мелодії другого музичного речення, охоплює 10 тактів. Цей фрагмент асоціативно готує основну мелодію аналізованої пісні. Загалом ця обробка складається із повторення трьох мелодичних епізодів з інтерлюдійним вкрапленням у них рондо. Останнє побудоване на прикінцевій фразі основної мелодичної лінії пісні. Зауважимо, що автор обробки «Там на горі жито» вміло використовує реєстрові можливості інструменту цитра. Адже це дає можливість більш яскравішого сприйняття музичного твору загалом і окремих його елементів зокрема. Такого роду музична форма сприяє логічному розгортанню аналізованої обробки народної пісні і вказує на глибину розуміння самого інструменту цитра.

Цікавою з погляду формотворення є в'язанка українських народних пісень «Чорна рілля ізорана». В її основу покладено три народні мелодії: «Дума про Барабаша і Хмельницького», рекрутська пісня «Чорна рілля ізорана» та жартівлива пісня «Ти казала в понеділок». В'язанка розпочинається з однотактового вступу, побудованого на початковій інтонації з «Думи про Барабаша і Хмельницького». До речі, цей вступ виконує зв'язну функцію (інтерлюдію чи рондо) між мелодіями з пісень «Чорна рілля ізорана» та «Ти казала в понеділок». Саме ця інтерлюдія за своїм характером драматизує твір, додає йому сумного характеру.

Після вступу є мелодія пісні «Чорна рілля ізорана», яку автор обробки подає у трьох тональних зіставленнях ($t - s - t$). Такого роду тональне зіставлення впливає із загального (плачевного) характеру рекрутської пісні. Крім цього, композитор у верхніх голосах використовує терцієву втору основної мелодії, що знаходиться у другому голосі. Такого роду інструментальний прийом впливає з традиційного виконання рекрутських пісень. Наступна мелодія, що впливає з жартівливої пісні «Ти казала в понеділок», розсерджує драматизацію самого твору, робить його більш побутовим і безпосереднім. Це створює свого роду контраст до загальної драматизації композиції «Чорна рілля ізорана».

На особливу увагу серед творів Євгена Купчинського заслуговують музичні картини (інструментальні твори в опрацюванні для цитри): «Їхав стрілець на війноньку», «Ой у лузі червона калина», «Ой закувала сива зозуленька», «Ой ти, зоре, вечірняя», «Чуєш, брате мій», «Ой, що ж бо то за ворон», попури з народних пісень: «Родимий краю», «Калино, калино», «Засвистали козаченьки», польки: «Чом ти, Галю, не танцюєш?», «Чіча», перекладення для цитри «Фантазії» на теми з опер Вінченцо Белліні «Норма», Гаetano Доніцетті «Лючія ді Ляммермур», творів Фредерика Шопена (8 мазурок, «Похоронний марш», «Ноктюрн», Op. 9, N2) та інші.

Однією з привабливих для виконання на цитрі є музична картина «Їхав стрілець на війноньку». За жанром вона має сюїтну форму. Складається із п'яти відомих українських стрілецьких та побутових пісень. Серед них: побутова «Гей у полі черемшина», три стрілецькі «Їхав стрілець на війноньку», «Вже більше літ двісті» та «Гей, видно село», весільна «Ой летіла горличка через сад». Зауважимо, що п'ять народних мелодій укладено за контрастним принципом. Тут чергуються помірні, маршові та жвавві мелодії, що й власне надає творові контрастного характеру. Зауважимо, що музична картина «Їхав стрілець на війноньку» має чотиритактовий вступ та восьмитактове закінчення. До речі вони побудовані на настроєвому характері, що, таким чином, готує початок маршової стрілецької пісні та її закінчення. Загалом у музичній картині «Їхав стрілець на війноньку» Євген Купчинський, як аранжувальник, використовує традиційні форми використовуваного музичного матеріалу, тобто виходить із традиційних виконавських форм тої чи іншої народної пісні. Зокрема, аранжуючи стрілецькі пісні, він часто використовує пунктирні ритми, які надають епізодам героїчного маршового характеру. У побутових та весільних піснях аранжувальник використовує гомофонно-гармонічну фактуру, що, зазвичай, випливає із природи жанру цих пісень.

У цілому музична картина «Їхав стрілець на війноньку» приваблива для виконавців як формою зіставлення мелодійного матеріалу, так і використанням різних музичних форм, що стосується виконання на інструменті цитра.

Сучасники одноголосно відзначали високий професійний рівень володіння Євгеном Купчинським своїм інструментом, його унікальні виконавські уміння гри на цитрі. Завдяки природним музичним якостям, наполегливості і високій працездатності йому вдалося розкрити виразово-технічні можливості цитри з вичерпною повнотою. Він добре розумів «душу» свого інструмента. Аналізуючи репертуар виконавця і перекладення

творів з фортепіанної фактури на цитрову, з її усебічним збагаченим акордовим, пасажно-орнаментним складом можна судити про його майстерність як музиканта, особливість творчої художньої натури.

Зі статті Олега Смоляка дізнаємось про період злету таланту молодого виконавця на цитрі, який припадає на другу половину 80-х років ХІХ століття, з часу його активної творчої діяльності в мистецько-освітньому гуртку «Академічний кружок». «За свідченнями тодішньої галицької преси, Євген Купчинський у той час вже виконував великі музичні уривки з опер Джакомо Майєрбера «Роберт-диявол», Джоаккіно Россіні «Вільгельм Телль», твори Франца фон Зуппе, Вольфганга Амадей Моцарта, Людвіга ван Бетовена. У цей час він виконує й власні аранжування для цитри уривків із опер: «Дивертисменти» з опер Миколи Лисенка, «Різдвяна ніч», «Наталка Полтавка», виступає з власними обробками народних пісень Чорною хмарою дуброва», «Чорнії очі», створює композицію «Весілля» (на матеріалі весільних пісень із Бродівщини) та ін. Як видно із переліку його концертних програм та музичних творів, основним живильним матеріалом для мистця Євгена Купчинського була українська народна пісня, особливо місцева»[9, с. 421].

З огляду на викладене можна зробити висновок, що Євген Купчинський зробив значний внесок у національну духовну і музичну культуру Галичини. Спілкуючись упродовж свого творчого життя з людьми за допомогою Божого слова, як священник, і цитри, як музикант-виконавець, він прагнув привнести безкорисливу мистецьку данину і бути корисним своєму народу та Вітчизні. Його творча діяльність та музична спадщина увійшла в історію і дала поштовх для становлення і розвитку українського національного професійного композиторського та інструментального мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович О. Уривок щоденника цитриста та композитора Є. Купчинського з 1888–1889 років. Записки Науково-готовариства імені Шевченка. Працімузикознавчої комісії. Том ССXXXII. Редактори тому: Олег Купчинський, Юрій Ясиновський. Львів, 1996. С. 267–289.
2. Герета І. Йогоніжна і буремна цитра. Свобода. 1992. 15 вересня. № 107. С. 3.
3. Герета І., Медведик П. Купчинський Євген Іванович. Тернопільський Енциклопедичний Словник. Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2005. Т. 2. К – О. С. 284.
4. Гнатишин О. Вступне слово. Музичні твори Євгена Купчинського. Упорядники: Оксана Гнатишин, Ольга Осадця. Редактор: Олександр Зелінський. Львів, 2004. С. 3–8.
5. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ століття. Відп. редактор канд. мистецтвознавства М. М. Гордійчук. Київ: Вид-во АНУРСР, 1960. 189 с.
6. Костів М. Віртуоз гри на цитрі. Жовтень. 1984. № 6. С. 136.
7. Медведик П. Діячі української музичної культури. (Матеріали до бібліографічного словника). Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії. Том СXXXII. Редактори тому: О. Купчинський, Ю. Ясиновський. Львів, 1996. С. 464–558.
8. Осадця О. Композиторська творчість Євгені Купчинського. Збірник праць Тернопільського міського осередку Наукового товариства імені Шевченка. Видатні постаті в українській культурі і науці. Відп. редактор М. А. Андрейчин. Тернопіль: Рада, 2008. С. 157–163.
9. Смоляк О. С. Мистецтво виконання на цитрі в Галичині у кінці ХІХ – першій третині ХХ століть (на прикладі концертної діяльності Євгена Купчинського). Педагогічна освіта: теорія і практика. Збірник наукових праць. Випуск

12. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2012. С. 419–423.
10. Франко І. Мистецькі новинки Іван Франко. Діло.1884. 14 червня. № 63. С. 8.
11. Цитра. Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії.URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki>

1.2. Василь Барвінський: поєднання музичного мистецтва і педагогіки. Лілія Бобик

Осягнення проблеми людської долі пронизує історію культури та освіти від античних часів до періоду тлумачення долі як етичного шляху у протистоянні несправедливостям буття. В людині закладений великий світ бажань, мрій, сподівань, віри, а також значні потенційні можливості для їх реалізації. Однак життєва доля більшою мірою визначається зовнішніми чинниками, історичними та соціальними обставинами. На особливу увагу в історії музичної культури та освіти України ХХ століття заслуговує творча постать композитора, виконавця та педагога Василя Барвінського, діяльність якого відзначається широтою і багатогранністю. Композиторська творчість митця увійшла до скарбниці європейської музичної культури. Як виконавець і педагог він започаткував традиції вітчизняної піаністичної школи. Василь Барвінський як талановитий композитор, вчений-музикознавець і критик, організатор музичного життя, професор, директор Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, згодом Львівської державної консерваторії, розвинув вітчизняну музикознавчу думку, був активним організатором музичного життя, відстоював професійні засади розвитку української музичної культури та освіти. Василь Барвінський належить до тих представників галицької інтелігенції, хто вже в молоді роки усвідомив свій громадянський обов'язок і все своє життя присвятив служінню українській

музичній культурі та освіті, боротьбі за їхнє утвердження. Він розділив драматичну долю свого народу, пройшовши через усі випробування заслання в таборах і творчого забуття. Але справу композитора продовжують його учні та послідовники, наступні покоління молодих митців, яким близькі його громадянські, мистецькі, педагогічні та моральні засади.

Історико-теоретичною основою дослідження стали спогади Василя Барвінського, мемуарна та публіцистична спадщина колег-сучасників та учнів композитора – Василя Витвицького, Станіслава Людкевича, Нестора Нижанківського, Дарії Гординської-Каранович, Олега Криштальського, праці сучасних вчених-музикознавців Наталі Кашкадамової, Любові Кияновської, Уляни Молчко, Стефанії Павлишин, Марії Ярко.

Мета дослідження – охарактеризувати творчу спадщину Василя Барвінського – композитора, виконавця, педагога, видатного представника музичної культури України ХХ століття.

Василь Барвінський народився 20 лютого 1888 року в місті Тернополі, в родині видатних діячів української культури Олександра та Євгенії Барвінських. Художній світогляд митця формувався на зламі ХІХ і ХХ століть в атмосфері активізації національного і культурно-мистецького руху в Галичині та музичного життя Праги. Окрім представників галицької творчої інтелігенції, родина Барвінських підтримувала близькі стосунки з Миколою Лисенком. Молодому Василеві пощастило зустрітися з ним в батьківському домі, що вплинуло на подальший вибір професії, мистецькі вподобання майбутнього композитора. Творча діяльність Василя Барвінського бере початок з 1909 року, з часу написання прелюдій для фортепіано¹.

¹ Василь Барвінський навчався у Львівській музичній школі у класі фортепіано К. Мікулі, одного з кращих учнів Ф. Шопена. Згодом – у класі професора консерваторії Галицького музичного товариства, чеха В. Курца, з чієї ініціативи продовжив здобувати музичну освіту в Празькій консерваторії у педагогів І. Гольфельда та В. Новака. Одночасно В. Барвінський вступив до Карлового університету, в якому слухав лекції відомих чеських музикознавців З. Неєдли та О. Гостинського. Після закінчення студій він

В особі Василя Барвінського органічно поєдналися вміння компонувати, інтерпретувати музичні твори, навчати студентів піаністичної майстерності, характеризувати виконавську та композиторську творчість інших митців. Різні грані його обдарування існували нероздільно, гармонійно доповнюючи та збагачуючи одна одну.

Композиторську, концертну та педагогічну діяльність Василь Барвінський розпочав, навчаючись у Празі, і продовжив після повернення на батьківщину. Митець писав твори в жанрах симфонічної, хорової та камерної музики. Найбільш презентабельним симфонічним твором композитора є «Українська рапсодія» (1911) для великого складу симфонічного оркестру. Вперше твір був виконаний 1914 року у Відні. Наступним симфонічним твором композитора стала «Увертюра-поема» до майбутньої опери «Ой не ходи, Грицю, та й на вечерниці» (або «Маруся») на лібрето Богдана Лепкого (задум опери так і не був реалізований) [12, с. 52]. Відомим твором за участю симфонічного оркестру Василя Барвінського є Концерт для фортепіано з оркестром фа мінор. Прем'єрне виконання твору відбулось у Львові 5 березня 1939 року на Шевченківському концерті. Першим виконавцем твору став учень Василя Барвінського, піаніст та педагог Роман Савицький, оркестром диригував Микола Колесса [3, с. 146]. У наші дні твір неодноразово виконувався симфонічними оркестрами Львівської та Тернопільської обласних філармоній під орудою народного артиста України, професора Юрія Луціва та заслуженого діяча мистецтв України Мирослава Кріля. Солістами були народна ар-

активно концертує і займається приватною педагогічною практикою в Празі. З поверненням на батьківщину В. Барвінський отримує посаду професора й очолює Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка. З 1915 до 1939 року він – директор та професор Вищого музичного інституту ім. Лисенка, з 1939 – Львівської державної консерваторії. 1948 року В. Барвінський був заарештований та засланий до мордовських таборів. Після повернення (1958 р.) і до кінця життя (1963 р.) митець провадив приватну творчу та педагогічну діяльність [12].

тистка України, професорка Марія Крушельницька та народна артистка України, професорка Оксана Рапіта.

Василь Барвінський – автор хорових творів великих та малих форм. До творів великих форм належить «Кантата в честь Митрополита Шептицького», «Українське весілля» (1914) – музично-етнографічна картина для мішаного хору та вокального квартету в супроводі фортепіано в чотири руки, кантата «Заповіт» на слова Тараса Шевченка для чоловічого, мішаного хору, соло баса в супроводі фортепіано в чотири руки (1917), згодом створена версія із симфонічним оркестром, «Наша пісня, наша туга» на слова С. Черкасенка для мішаного хору з симфонічним оркестром (1933) та ін. Композитор створив також хорові мініатюри на слова Богдана Лепкого, Романа Купчинського, Максима Рильського та інших. Серед камерно-вокальних творів композитора – солоспіви для голосу в супроводі фортепіано на слова Б. Лепкого, П. Куліша, Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, О. Кониського, Г. Гейне, обробки українських народних пісень, твори для голосу, скрипки і фортепіано. Частина творів донині вважається втраченою [12].

Значний внесок Василь Барвінський зробив у розвиток жанру камерно-інструментальної музики в Україні. Перші зразки інструментальної ансамблевої музики були створені композитором під час навчання у Празі 1910–1911 років. Це – два фортепіанні тріо: мі-бемоль мінор для фортепіано, скрипки і віолончелі у трьох частинах (нині втрачене) та Фортепіанне тріо ля мінору трьох частинах, в яких В. Барвінський продовжив традиції української камерно-інструментальної творчості, започатковані М. Лисенком. Окрім фортепіанних тріо, композитор написав також Струнний квартет для молоді, Фортепіанний квінтет та секстет. Секстет для двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса і фортепіано був створений композитором у роки Першої світової війни і присвячений пам'яті Миколи Лисенка. Твір написаний у формі варіацій на власну тему композитора, який «як у темі, так і у варіаціях ... намагався

якнайбільше передати дух української музики не тільки в мелодиці, а й у гармонії, і в інструментальному викладі» [10, с. 402]. Нотний текст фортепіанного секстету був втрачений та відновлений автором з пам'яті уже в похилому віці. В ансамблевих творах В. Барвінського музична мова відзначається широкою мелодикою, вишуканістю гармонічного вислову, майстерністю у побудові форми та розвитку музичної тканини. Станіслав Людкевич писав: «Твори Барвінського приваблюють мелодичною красою і ліричною витонченістю, майстерністю варіаційного й поліфонічного розвитку, що так тісно пов'язуються з національними особливостями української музики» [10, с. 402].

Важливе місце у творчості Василя Барвінського займає фортепіанна музика. Ще у період навчання в Празі композитор написав свої перші твори для фортепіано: Прелюдії, Варіації до мінор, Сонату для фортепіано до-дієз мажор у трьох частинах, що засвідчило велику любов і шану композитора до інструмента [12, с. 8]. Упродовж всього життєвого шляху Василь Барвінський писав твори для фортепіано, які вирізняються самобутнім та витонченим звучанням. У вокальних та камерно-інструментальних творах партія фортепіано також написана з великою майстерністю й особливим натхненням. Саме роялю композитор звиряв свої найбільш сокровенні думки та почуття. «І справді, фортепіано, цей найінтелігентніший повірник новітньої музики від часів Шумана й Шопена став для В. Барвінського тим знаряддям, яким він найлегше висказувався, в якому найкраще виявлялася творча думка і сила його таланту, тією стихією, в якій його поетичний лет почував себе так природно, як пташка у повітрі чи риба у морі. Тим, чим був хор для наших староцерковних композиторів від Борзнянського до Вербицького, або й для Стеценка чи Леонтовича (не Лисенка!), тим для В. Барвінського стала інструментальна, спеціально ж фортепіанно-камерна сфера музики, яка квантитативно і квалітативно становить у нашого композитора

левину частину його творчости», – писав з нагоди 30-ліття музичної діяльності В. Барвінського його старший колега та сучасник Станіслав Людкевич [10, с. 365].

Прелюдії для фортепіано (1908) написані Василем Барвінським у двадцятирічному віці як завдання з композиції педагога Вітезслава Новака. Уже в зрілому віці композитор згадував: «З цього часу я вступив на більш серйозний творчий шлях, хоч мої теоретичні відомості обмежувалися поки що закінченням гармонії, після чого Новак примусив мене студіювати українські народні пісні і гармонізувати їх не з точно випрацюваним голосоведенням, а тільки, так сказав би, «підмальовувати гармонічне тло» ... При написанні прелюдій Новак піддавав мені не раз їх музичний характер, чи зміст («напишіть тепер пасторальну прелюдію, тепер – хоральну, технічну, або героїчну і т. п.»)» [1, с. 139]. Автор прелюдій був здивований популярністю п'єс і не збирався їх публікувати. Усі прелюдії різні за характером та способом втілення музичного задуму, проте уже перші зразки творчості митця засвідчують індивідуальні риси його композиторського стилю. С. Павлишин зазначає: «...уже тут кристалізуються характерні індивідуальні риси почерку Барвінського. Комплекс елементів, що охоплює пізньоромантичні стильові риси, притаманну іпресіонізму колористичність та український тип мелодики і спосіб розвитку, складають єдине ціле» [12, с. 18]. Самецяєдністьспонукаєсучаснихдослідниківтворчості Василя Барвінського вести мову про Прелюдії як циклічну форму, яка втілюєокремувнутрішнюдраматургію та логікуструктуруваннятворівяк єдиногоцілого, «як певноїтяглостіідейно-образного ряду» [15, с.78]. За стильовими ознаками Прелюдії є яскравим прикладом втілення неоромантичних та імпресіоністичих тенденцій з використанням народнопісенних музичних традицій. Прелюдії стали першим опублікованими творами композитора та здобули велику популярність серед піаністів-виконавців.

Фортепіанний цикл «Канцона (пісня). Серенада. Імпровізація» (1911) знаменує зрілий період творчості Василя Барвінського. В циклі впевнено проявляється індивідуальний творчий стиль композитора, який поєднував нерозривний зв'язок з українською народною музичною традицією та мистецькі новації початку ХХ століття. Композитор згадував: «В тих творах я захопився більш сміливою, як дотепер гармонією, тому що вони відійшли від українського духа, за винятком першого – «Пісні» [1, с. 141]. Менш відчутний національний колорит і у фортепіанному циклі «Любов» (1914–1915), створеному у Празі та присвяченому майбутній дружині Наталі Пуллой. Характер музики узагальнено-романтичний. Драматичний характер циклу спричинили тодішні обставини життя композитора: події Першої світової війни, тривале перебування за кордоном, розлука з нареченою, яка опинилася в окупованому російськими військами Львові [1, с. 145]. Монотематичний цикл «Любов» складається з трьох частин: 1. Самота – туга любові; 2. Серенада; 3. Біль – бій, перемога любові. В основі усіх частин циклу одна музична тема. Головний мотив твору проходить гармонічні, фактурні, ладові, жанрові трансформації. Безпосередньо чи більш віддалено в циклі простежується використання жанрів народної музики, народнопісенні традиції розвитку музичної тканини. Сучасник Василя Барвінського, український композитор, вчений-музикознавець, музичний критик Василь Витвицький з нагоди 30-ти літнього творчого ювілею композитора 1938 року писав: «У сучасній українській музиці Барвінський є одним з тих творців, що не поривають різко з традицією, але й не замикають своєї творчості в її рамках. Його творчі зусилля йдуть у тому напрямі, щоб українську музику зв'язати з усесвітнім музичним рухом нашої доби. До цього йде Він послідовно, дорогою еволюції, і в цьому є Він в українській музиці новатор» [3, с. 53].

Безпосередньо до народних джерел музичної творчості В. Барвінський звертається в «Українській сюїті» для фортепі-

ано (1915). Сюїта складається з чотирьох частин, в яких композитор використовує оригінальні народні мелодії. Структуру циклу описав сам композитор: «1 ч. Прелюдія (на тему української народної пісні «Та нема гірш нікому»); 2 ч. Скерцо (на тему народної пісні «Ой, ішов я вулицею раз враз» і другої, якої слів не пам'ятаю, і якої мотив я цитую спершу в мажорній тональності; 3 ч. «Пісня залюбленої дівчини» (на нар. пісню «Ой, не світи, місяченьку»); 4 ч. Фінал – варіації і фуга на тему «Засвистали козаченьки» [1, с. 146]. В сюїті простежується тісний зв'язок між характером народно-пісенного першоджерела та програмним змістом сюїти. Драматургія циклу полягає у поступовому наростанні емоційної напруги – від ліричної зав'язки, через «концентрат танцювальної скерцозності і любовної лірики» до героїко-трагічного закінчення [12, с. 22]. В «Українській сюїті» Василь Барвінський розкриває неймовірне багатство та силу народної пісні, широкий діапазон її емоційно-образного наповнення, можливості ладо-гармонічного забарвлення, використання різнопланової фактури, варіаційного та зіставного способів розвитку. Цикл увійшов до скарбниці вітчизняного та зарубіжного фортепіанного мистецтва і вимагає від виконавця неабиякої майстерності.

З початком роботи на посаді директора Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, Василь Барвінський приділяє увагу створенню українського педагогічного репертуару, фортепіанних творів для учнів різних вікових категорій. У 20-ті роки ХХ століття, з-поміж інших творів, вирізняється фортепіанний цикл для дітей «Шість мініатюр на українські народні теми» (1920). До циклу входять: «Заколисна пісня», «Український танок», «Лірницька пісня», «Гумореска», «Думка», «Марш». Мініатюри майстерно викінчені до деталей у плані форми, мистецької виразності та переконливості втілення художнього задуму. Композитор підкреслює особливості кожної народної теми, використовує притаманний саме їй спосіб розгортання музичної думки. Стефанія Павлишин відзначала:

«Хоч автор втискає кожну пісню чи танець у чіткі структурні рамки, ззовні «європеїзує» їх, та водночас він підкреслює власне ті деталі, що творять неповторний національний характер першоджерела» [12, с. 29].

Композитор був вражений популярністю п'єс. «Ці безпретензійні твори я писав, так сказати б, для домашнього вжитку, з метою дати нашій студуючій молоді твори українського характеру середньої трудності... Завдяки технічній нескладності ці мініатюри стали одними з найбільш популярних творів української фортепіанної літератури, а завдяки виданню у накладні світового масштабу, та ще більш завдяки незвичайно гарній оцінці, яку ці твори одержали в книжці «*Moderne Internationale Klaviermusik*»: – «*Ein Wegweiser und Berater von Kurt Hermann und Robert Teichmuller. Verlag Gerb. Hug-Zurich-Leipzig*» 1927, – я пробився з цими творами на міжнародну арену», – згадував на схилі літ Василь Барвінський [1, с. 149].

У 30-ті роки ХХ століття В. Барвінський створив дитячу збірку «Наше сонечко грає на фортепіані», призначену для початкового навчання гри на фортепіано. Композитор зазначав: «Метою збірки було зв'язати українську дитину вже у початках її фортепіанних студій з українською мелодикою і піснею, намагаючись різноманітністю гармонії, голосоведенням і не так вже дешевою, чи просто фортепіанною фактурою піднести чи виробити смак дитини...» [1, с. 156]. Повна версія збірки налічує 20 п'єс, написаних на українські народні мелодії, в яких автор використав широкий спектр жанрів народної музики, художніх образів, характерів, втілених за допомогою елементарних, проте високомистецьких піаністичних засобів та прийомів. Перша опублікована збірка (1935) налічувала десять п'єс для дітей початкового етапу опанування гри на фортепіано та містила ілюстрації. Кожній п'єсі передувала заставка, графічне зображення, яке виконувало роль програмного заголовку, а разом з тим спонукало до кольорової розмальовки [15, с.49]. Музична мова збірки засвідчує використання компози-

тором лексики народнописених джерел у поєднанні з класичними композиційними прийомами, в результаті чого фольклорний елемент видозмінюється і набуває академічних рис.

У збірці «Наше сонечко грає на фортепіані» Василь Барвінський елементарними музичними засобами навчає основних піаністичних прийомів і одночасно знайомить дитину з основними символами української культури, такими як «лелека», «колискова», «колядка», «щедрівка», «гагілка» та ін., які втілюють різні жанри народної музики, символізують основні морально-етичні чесноти та світоглядні засади українців.

У 1935 році вийшов друком цикл обробок для фортепіано Василя Барвінського «Колядки і щедрівки». За свідченням композитора, у збірці використано галицькі народні мелодії, зразки з Великої України, Закарпатської України, Лемківщини, у тому числі кілька хорових колядок Кирила Стеценка у пристосуванні для фортепіано. Митець застосовує прийоми роботи з фольклорними джерелами, які засвідчують його як композитора-новатора, «адепта модерну», зі «смысловим та інтонаційним коригуванням» першоджерела, застосуванням оригінального способу гармонізації, за якою «впізнається» стиль Барвінського, відтворення самотутньої авторської манери звучання загалом [15, с. 81–82]. Композитор в циклі начебто «порушує автентичне першоджерело», переносить «звичасву форму традиції» (гуртовий спів) у «культурно-просвітницький контекст» (яким виступає салонне камерно-інструментальне музикування), чим наближає жанр народної духовної пісні до європейської камерно-інструментальної мініатюри [15, с. 80].

Стосовно піаністичної складності циклу, як зразка концертного та педагогічного репертуару, то автор стверджував: «Ця збірка не призначена для широкого (популярного) поширення, вона вимагає вже деякого піаністичного заавансування (почавши від середньої трудності вгору). Складніша деколи гомофонічно-поліфонічна фактура, як і технічно-піаністична

фактура, роблять цю збірку доступною щойно для учнів середніх і вищих років музичних шкіл. Тим шляхом – у доброму виконанні – я хотів поширити і спопуляризувати красу і велич тих церковних і народних мелодій...» [1, с. 155]. Цикл обробок Василя Барвінського «Колядки і щедрівки» для фортепіано збагатив вітчизняну камерно-інструментальну творчість зверненням до жанру духовної пісні різдвяного циклу як «метажанру», яка в результаті мистецької обробки віддалилась від виконавської стилістики першоджерела та зазвучала в стилі неоромантичної фортепіанної мініатюри початку ХХ століття.

Підсумувати значення інструментальної творчості Василя Барвінського, на нашу думку, варто словами сучасника та молодшого колеги митця, піаніста і композитора Нестора Нижанківського. З нагоди 30-ти літнього ювілею творчої діяльності Василя Барвінського 1938 року Нижанківський писав: «Він перший уміє бути повним українцем в інструментальній музиці, перший говорить до всього світу – загально прийнятою мовою сучасних виразових засобів інструментальної музики, але говорить – по-українськи. Тим започатковує Барвінський нову добу розвитку української музики, яка входить у загально світову скарбницю і дає цілому світові українські музичні вартости» [11, с. 161].

В руслі української музичної культури першої половини ХХ століття Василь Барвінський постає як піаніст-виконавець. Барвінський-виконавець поєднував традиції європейського піанізму з особливостями індивідуального виконавського стилю, які творчо розвивав і втілював у педагогічну практику. Він був одним із кращих інтерпретаторів власних фортепіанних творів. Виконавський досвід композитора, у свою чергу, послужив основою для формування його педагогічних засад.

Барвінський-виконавець виступає у трьох іпостасях: солюючий піаніст, концертмейстер, учасник камерного ансамблю. Концертуючи за кордоном, згодом на батьківщині в Галичині, а також перебуваючи на гастролях в радянській Україні, компози-

тор завжди виконував власні твори, серед яких: Прелюдії, Мініатюри на українські народні теми, цикл «Любов» та ін.

Виконавське амплуа Барвінського – піаніст-лірик. Його учень, професор Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка Олег Криштальський згадував: «...Василь Барвінський грав більш інтимно, витончено-лірично. Інструмент звучав не так блискучо, однак дуже співучо і барвисто» [9, с. 39]. Стиль Барвінського як виконавця-романтика проявився також і в ансамблевій грі. Барвінський-концертмейстер часто виступав з багатьма відомими українськими співаками – Модестом Менцінським, Михайлом Голинським, Ганною Крушельницькою, Олександрою Любич-Парахоняк. У таких концертах зазвичай виконувались і вокальні твори композитора. Ось що писав рецензент І. Смолинський про майстерність Барвінського-акомпаніатора в концерті з Р. Любинецьким у Станіславові влітку 1923 р.: «Композитор В. Барвінський дав змогу нашій громаді пізнати свої твори модерного характеру, відіграні самим мистцем так, що наша громада оплесками приневолила шановного автора-мистця до надпрограмової точки. Так і справді, музика не грає, а чарує слухачів ніжними тонами, які неначе вичаровує з фортепіану своїми легенькими ударами, а в творі виявляє всю глибину своєї ніжної душі...» («Діло». 1923. 22 червня) [14, с. 81].

Як учасник камерного ансамблю, Василь Барвінський також виступав яскравим інтерпретатором власних творів. У виконанні піаніста (разом із Євгеном Перфецьким та Богданом Бережницьким) на концертній естраді вперше прозвучали два фортепіанні тріо – ля мінор (1918) та мі-бемоль мінор (1926). Великий інтерес у галицької громадськості викликали концерти Василя Барвінського в дуеті з віолончелістом Богданом Бережницьким, з яким восени 1928 р. композитор побував на гастролях в радянській Україні (концертували в Києві, Харкові, Дніпропетровську, Одесі). Репертуар дуету складали твори Л. Бетховена, М. Регера, Г. Форе, Е. Лало, В. Барвінського.

Загалом виконавська діяльність Василя Барвінського – це здійснення просвітницької місії мистця-композитора, піаніста, педагога, громадянина. Вона започаткувала нові традиції у розвитку львівської виконавської школи, які згодом продовжили представники нового покоління митців – Любка Колесса, Галя Левицька, Роман Савицький, Нестор Нижанківський та ін.

Виконавська естетика музиканта мала значний вплив на формування методичних підходів у навчанні фортепіанної гри. Педагогічне кредо музиканта – досягнення учнями «наспівної гри». Основу навчання, поряд з оволодінням необхідним арсеналом технічних навичок, педагог вбачав у здобутті м'якого шляхетного тону. Він говорив: «Багато людей грає на фортепіано, але мало хто з них розкрив тайну кантилени» [4, с. 15]. Відповідно до цієї тези формувалося ставлення Василя Барвінського до виконавських засобів і прийомів. Важливим орієнтиром для педагога було досягнення емоційно виразного виконання творів. «Солідна техніка повинна бути самозрозумілим фундаментом, на якому можемо висловити музичні ідеї твору. Лише вона не сміє стати самоціллю. Віртуозну акробатику подивляємо, але вона не в силі заступити правдиву глибину відчуття», – згадує свої заняття з професором відома українська піаністка Дарія Гординська-Каранович [4, с. 15]. Ось що писав Барвінський-критик: «Піаністичний розмах» повинен бути викликаний «справді внутрішніми мотивами, тоді і проявиться він природньо і переконливо». Завдання піаніста – «досягнення повної консолідації ...технічної спроможності з духовими прикметами» (з рецензії на виступ галицької піаністки Володимири Божейко в 1931 р.) [6, с. 405–406].

Важливим чинником втілення художнього змісту музичного твору педагог вважав рівень природної обдарованості піаніста-виконавця, наявність у нього таланту. Власне, поняття «талант» означало для Василя Барвінського не технічну вправність учня, не рівень професійної підготовки, а його психофізичні характеристики: уяву, волю, енергію, працездатність,

«правдиве горіння виразити себе тонами». Він вважав, що «у виконанні соліста повинно бути те «щось», що називаємо «Божою іскрою», індивідуальністю чи талантом. Оте правдиве відчуття особовости, що вміє передати власну силу і глибину іншим. Оця мистецька правда приділена не багатьом вибранцям долі...» [4, с. 16].

Велику увагу в процесі педагогічної діяльності Василь Барвінський зосереджував на проблемі вибору репертуару. Особливого значення він надавав вивченню фортепіанної спадщини українських композиторів, зокрема Миколи Лисенка, Нестора Нижанківського, Миколи Колесси, власних творів, а після поїздки на Східну Україну педагогічний репертуар студентів його класу поповнився творами Віктора Косенка, Левка Ревуцького, Бориса Лятошинського.

Однією з найцінніших рис піаніста-виконавця, ключем для досягнення мистецьких вершин педагог вважав високий рівень духовної культури. Василь Барвінський як людина, особистість мав великий вплив на своїх учнів не тільки в процесі навчання, а й у повсякденному житті, у формуванні їхнього філософсько-релігійного, національного і художнього світогляду. Барвінському-педагогу були притаманні високі моральні та професійні якості. Він був музикантом-громадянином, патріотом, який усе своє життя присвятив служінню українській музичній культурі, її пропагуванню і вчив цього своїх вихованців: «Своїм учням професор поручав не зривати з нашою традицією... В. Барвінський накладав обов'язок на своїх учнів зберігати українські культурні надбання, інформувати про них світ і пропагувати українську музику» [4, с. 15–16]. Саме в педагогічній та творчій діяльності проявились громадянські та національно-патріотичні чесноти митця.

Перебуваючи на посаді директора Вищого музичного інституту імені М. Лисенка та голови Союзу Українських Професійних Музик (СУПРОМ) митець спрямовував зусилля на удосконалення професійної підготовки молодих музикантів,

професіоналізацію музичних інституцій краю, активізацію музичного життя в Галичині загалом. 1928 року за ініціативи Василя Барвінського в Тернополі було відкрито філію ВМІ, керувати якою було доручено відомій піаністці, педагогині Ірині Любчак-Крих. На базі філії Інституту в Тернополі було відкрито Дитячу музичну школу №1, якій згодом присвоєно ім'я Василя Барвінського.

У професійних колах митець користувався авторитетом і повагою. Він був людиною високих моральних та громадянських чеснот, завжди тактовним і доброзичливим, «... майстром гармонії не тільки в музиці, але й у житті» [2, с. 117]. Ці якості проявлялись як у стосунках з колегами, так і в процесі спілкування з учнями; він був спокійним і терпеливим учителем.

Композиторська творчість, музикознавча спадщина, педагогічна, громадська та просвітницька діяльність Василя Барвінського є важливим складником розвитку музичної культури України ХХ століття. Митець розділив трагічну долю свого народу, проте ні репресії, ні перебування в таборах, ані знищення рукописів та період забуття не зламали дух композитора. Постать митця є символом мужності, незламності, а разом з тим людяності, толерантності, інтелігентності, терпимості та християнського смирення в проживанні власної долі. Особистість митця – зразок служіння людям, своїй справі, мистецтву, українській національній культурі загалом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи / упоряд. В. Грабовський. Дрогобич: Коло, 2004. 256 с.: іл.
2. Витвицький В. Василь Барвінський. За океаном: Збірник статей / ред.-упоряд. Ю. Ясіновський. Львів, 1996. С.115–119.
3. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика / упоряд. Л. Лехник. Львів, 2003. 400 с.
4. Гординська-Каранович Д. Василь Барвінський. Вісті. Твін-Сіті – Міннесота – США. 1964. Ч. 2 (9). С. 15–16.

5. Кашкадамова Н. Василь Барвінський як фортепіанний педагог. Записки наукового товариства імені Шевченка. Том ССХХVI: Праці Музикознавчої комісії. Львів, 1993. С. 312–321.
6. Кашкадамова Н. Із творчої біографії Володимири Божейко. Записки наукового товариства імені Шевченка. Том ССХХХII: Праці Музикознавчої комісії. Львів, 1996. С. 405–406.
7. Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: СМП «АСТОН», 2001. 400 с.; з іл.
8. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. Тернопіль: СМП «Астон», 2000. 339 с.
9. Криштальський О. Спогади. Львів, 2010. С. 39–42.
10. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1. / упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. Львів: «Дивосвіт», 1999. 496 с., іл. вставки. 20 с.
11. Молчко У. Б. Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського: монографія. Дрогобич: Посвіт, 2014. 304 с.: іл.
12. Павлишин С. Василь Барвінський. К.: Муз. Україна, 1990. 88 с.: іл.
13. Бобик Л. Педагогічні погляди Василя Барвінського. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали / ред.-упоряд. О. Смоляк. Тернопіль: Астон, 2003. С. 98–103.
14. Тихонюк Б. Концертно-освітня діяльність Василя Барвінського за оцінкою львівської преси 20-х років. Українське музикознавство. Київ. 1990. Вип. 25. С. 81.
15. Ярко М. Інструментальна творчість Василя Барвінського в герменевтичному полі сучасної музикознавчої думки: монографія. Дрогобич: Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2013. 242 с.

1.3. Микола Шамлі – відомий тернопільський композитор, аранжувальник. Степан Буранич

На небосхилі музичної культури Тернопільщини яскравою зіркою горить ім'я відомого тернопільського композитора, багатолітнього керівника оркестрових груп танцювальних ансамблів «Надзбручанка», «Червона калина», «Сонечко», фундатора української естрадної музики, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Миколайовича Шамлі. Його музична творчість це особливе явище в історії української музичної культури Тернопільського краю. Маєстро найбільшою мірою заявив про себе як композитор і керівник оркестрових груп відомих далеко за межами Тернопілля танцювальних ансамблів «Надзбручанка», «Сонечко», «Червона калина». Його танцювальні композиції вже кілька десятиліть прикрашають концертні програми місцевих хореографічних колективів, більшість із них увійшли до золотого виконавського фонду останніх. Зроблені Шамлі оркестровки є самобутніми і неповторними, написані глибоким знанням місцевих танцювальних та оркестрових традицій, регіональної танцювальної лексики.

Про творчість Шамлі неодноразово писали як музикознавці, так і журналісти. Серед них: Олег Смоляк [8; 9; 10], Анатолій Баньковський [1; 2], Ірина Погоріла [7], Анна Золотнюк [3], Світлана Клос [4], Микола Маслій [5; 6]. Глибоко творчість Миколи Шамлі розкрито у дослідженні О. Смоляка «Микола Миколайович Шамлі. Творчий портрет». Тут зроблено акцент на творчу працю М. Шамлі з вокально-інструментальними ансамблями міста Тернополя та проаналізовано деякі його вокальні твори. Менше уваги відведено характеристиці його інструментальних творів. Інші дослідники в основному зосереджували увагу на життєвому і творчому шляху митця. Їхні розвідки переважно є загальними і недостатньо аналітичними в сенсі дослідження специфіки композиції та художньо-виражальних засобів. Саме це й актуалізує глибше дослідження творчості митця.

Мета дослідження – проаналізувати композиторський доробок М. Шамлі з точки зору його художньої повноцінності, вагомості внеску в сучасну українську музичну культуру.

Композиторська діяльність М. Шамлі розпочалася 1963 року, з часу його праці в Тернопільській обласній філармонії. Тоді в цьому мистецькому закладі працювали два професійні музиканти-баяністи, випускники Київської державної консерваторії імені П. Чайковського Валентин Погребенко та Микола Пелішенко. Почувши гру новоприбулого баяніста та поспілкувавшись із ним на музичні теми, вони порадили йому очолити молодіжно-оркестрову групу «Надзбручанка». Цей колектив у той час вже славився на Тернопіллі та далеко поза його межами майстерністю виконання місцевих і народних танців. Художнім керівником та головним балетмейстером колективу був талановитий самобутній балетмейстер, непересічна творча особистість Олександр Володимирович Данічкін. Послухавши кілька авторських творів та обробок українських і російських пісень новоприбулого музиканта, О. Данічкін інтуїтивно відчув у М. Шамлі великі потенційні можливості керівника оркестрової групи, котрі згодом втілилися в якісні танцювальні-супровідні композиції. Завдяки творчій співпраці з О. Данічкіним, а також з балетмейстерами Тернопільщини Анатолієм та Олександром Поліщуками, Тетяною Щуцькою, Зінаїдою Бирдою, Василем Сорокалітом, Ігорем Козловським, Ігорем Николишиним, у доробку М. Шамлі нараховується 56 танцювальних композицій.

У такій творчій співпраці й народилися танцювально-інструментальні композиції «Вихиляс», «Купальські забави», «Весілля на Тернопільщині», «Каперуш», «Свати», «Гречаники», «Подоланочка», «Чабани», «Надзбручанка», «Ой за гаєм, гаєм», «Ми з Надзбручанки» (привітальна), «Ой лихо не Петрусь» та інші. Зауважимо, що у цих композиціях уже проявився особистісний підхід М. Шамлі до інструментування музично танцювальних творів. Саме в них М. Шамлі використовує

монодійний (горизонтальний) спосіб викладу музичного матеріалу. Завдяки цьому його композиції звучать злагоджено й по особливому колоритно, наближена до традиційного інструментального музикування. Це дає підстави стверджувати, що в М. Шамлі сформувалося власне особистісне («шамлівське») композитора «Я».

Помітну роль у творчому становленні М. Шамлі як композитора відіграла співпраця з відомими на Тернопіллі й поза його межами балетмейстерами Анатолієм і Олександром Поліщуками. Саме вони 1981 року очолили при Тернопільському міському палаці культури «Октябрь» (тепер «Березіль» імені Леся Курбаса) дитячий танцювальний ансамбль «Сонечко». Саме для цього колективу М. Шамлі інструментував композиції «Гречаники», «Вийшли в поле косарі», «Гонористий», «Пастушки» та інші. Треба зауважити, що Микола Шамлі як оркеструвальник дитячих танців полегшує інструментальну фактуру простими інтонаційними засобами, наближуючи її до дитячого традиційного народного музикування. Такого роду «автентичність» природно зближує дві художні стихії, танцювальну й інструментальну, й надає композиціям інтерпретаційної цілісності.

Оркестрування танцювальних мелодій для ансамблю «Сонечко», як і для дорослих танцювальних колективів Тернопільщини, – це також самобутня і неповторна сторінка у творчій біографії М. Шамлі.

У творчому доробку М. Шамлі є два балети, поставлені тернопільськими та канадським балетмейстерами Т. Щуцькою, Ігорем Николишиним та В. Сорокалітом. Перший «Казка про правду» (1975) (Януш Корчак) був виконаний 1987 року дитячим ансамблем танцю «Посмішка», який діє при Тернопільському палаці школярів. Постановка цього балету, за свідченням автора, була вдалою і викликала великий резонанс серед глядачів та балетмейстерів-професіоналів. У цьому балеті М. Шамлі як композитор зробив акцент на прос-

тих музично-виражальних засобах, використовуваних під час інструментування. Такі засоби діли можливість максимально наблизити хореографічний та музичний компоненти до дитячого сприймання твору. Завдяки цьому цей балет мав значний успіх серед глядачів.

Після написання у 2004 році балету «Вечори на хуторі біля Диканьки» ним зацікавився балетмейстер українського походження із Канади Василь Сорокаліт. Він же й здійснив його постановку із керованим ним танцювальним колективом «Візерунок», що працював при українському культурно-освітньому товаристві у Канаді. Другу постановку цього балету здійснив головний балетмейстер молодіжного ансамблю танцю «Надзбручанка» Тернопільської обласної філармонії Ігор Николишин на тернопільській сцені 2011 року. Вчергове балет був представлений на суд глядача в Тернопільській обласній філармонії 12 січня 2012 року. Цей балет, на нашу думку є апогеєм в танцювально-інструментальній творчості М. Шамлі. Саме у ньому проявилися багатогранний талант композитора, його вірцеве володіння технікою інструментування. Доказом цього є неабияке вміння з допомогою музичних інструментів моделювати фрагменти реальності, епізоди життя природи і людини: наслідування окремими інструментами снігової заметілі, подуву вітру, образної характеристики головних героїв балету тощо. Усе це підтверджує думки самого М. Шамлі «Музика – це мій Всесвіт. Вібрація живої музики гармонізує людину»[3, с. 8.]

У композиторському доробку М. Шамлі на особливу увагу заслуговує пісенна творчість. Вона була започаткована в період керування вокально-інструментальним ансамблем «Дністер», що утворився при Тернопільській обласній філармонії на базі реорганізованого ВІА «Чумаки» 1972 року. Формування репертуару для цього колективу зобов'язувало художнього керівника готувати аранжування народних пісень, творів сучасних композиторів та створювати власні пісні. На по-

чатковому етапі керування вокально-інструментальними ансамблями М. Шамлі були написані пісні: «На краю села» та «Пахне земля чебрецем» (обидві на слова тернопільського поета Володимира Вихруща), «Я – твій боєць» (слова Андрія Демиденка), «Край мій вишневий» (слова Миколи Сингаївського), «Якщо люблю» (слова Ігоря Лазаревського). Серед них на особливу увагу заслуговують пісні патріотичної тематики. Адже вони зазвичай створюють реноме національно зорієнтованого композитора. Власне, пісні цього жанру представили в українській культурі М. Шамлі як композитора-патріота, неповторного творця пісенного жанру і великого пропагандиста української національної музики.

Патріотична тематика у творчості М.Шамлі найповніше репрезентована піснями на слова відомої тернопільської поетеси Оксани Островської. Адже її вірші захоплюють багатьох шанувальників поетичного слова музичальністю, свіжістю образної мови, простої версифікації, промовистою символікою. Зокрема, в її поезії «Україна» засвідчено велику любов автора до своєї малої батьківщини, що є живильним джерелом любові до матері-України. Тут передано красу тихого вечора, що розгубив зорі по плесі річки, тремтливої роси, призахідного сонця. У цій поезії також підкреслена любов до рідної землі тих людей, які перебувають далеко від свого батьківського порога. Поетеса зуміла вдало зіставити красу рідного куточка у заспіві із красою та величчю великої Батьківщини – у приспіві, де вся любов таїться у красі озер, гір, красі закочаних «кущем калини у цвіту».

Власне, такого роду смислове зіставлення дало підстави композитору М. Шамлі створити музичну версію, завдяки якій поетична краса доповнилася інтонаційною ейфонією, доволі вдало підбраною й гармонійно насиченою. Це, передовсім, відчутно в ритмічній організації самого пісенного тексту, в якому поетична наголошеність часто входить з мелодичною в ритмічну невідповідність. Якщо в поетичному гексаметрі закла-

дено подвійний ритмічний мелос (♫♫♫♫♫♫♫♫♫), то в мелодичному поєднанні об'єднання з дробленням та подвійне дроблення (♫♫♫♫♫♫♫). Адже в силабічному (народному) віршуванні такі поєднання творять логічний контраст, а в тонічному воно до певної міри виправдано, оскільки таке поєднання вносить, говорячи сучасною мовою, естрадний колорит. Від такого ритмічного колориту й залежить сприйняття чи несприйняття широкою аудиторією цієї чи іншої пісні. На думку, О. Смоляка, «такого роду» поетико-мелодичний симбіоз, створений композитором М. Шамлі, є виправданим і вдалим. Пісня сприймається як твір цілісний й художньо довершений.

У пісні «Україна» логічним є й поєднання інтонаційних ланок, які у своєму комбінуванні творять правильне мелодичне розгортання. Адже у першому музичному реченні мелодична лінія розпочинає свій розвиток із III (нижнього) ступеня й через терцієві ходи цієї гармонічної функції в цілому творить її смислове обрамлення. У другій структурній компоненті мелодична лінія обіграє переважно основний тонічний устій (соль). Третє музичне речення аналогічно до другозонного утверджує основний тонічний устій. У четвертому та п'ятому музичних реченнях мелодія через секстові ходи знову опускається у нижній регістр і таким чином укріплює кінцевий тонічний звук соль [9, с. 31].

У приспівній частині, як правило, обіграються верхні інтонації мелодії, що робить її емоційно насиченою й логічно виправданою. Обидві частини (заспівна й приспівна) контрастують між собою і в цілому творять довершену художню єдність. Треба зауважити, що автор цього твору не завершує мелодію, як зазвичай, на першому тоні, а зупиняється на третьому, що робить її до деякої міри розімкнутою, але у композиційному аспекті виправданою, бо такого роду формотворча «кома» стимулює слухача сприймати пісню ще і ще. На нашу думку, такого роду мелодичне компонування – це одна з індивідуальних знахідок композитора, що дає підстави не сумніва-

тися у самотності таланту М. Шамлі. Композитор облаштує пісню в діапазоні децими (від сі-бемоль малої октави до ре другої). Такий звуковий обсяг є доволі зручним для співаків будь-якого рівня підготовки і надає можливість вправно використовувати регістрові звукові барви. Завдяки цьому пісня «Україна» сприймається легко, емоційно насичено й художньо переконливо.

Окрему сторінку у творчості М. Шамлі займає «Пісня без слів», (текст О. Островської). Поезія привернула увагу композитора тим, що в ній таїться глибока алегорія внаслідок відсутності у назві словесного тексту як такого. Цей твір, за всіма ознаками, – це ніби крик душі поетеси проти комуністичних заборон українського слова:

В твоєї пісні ще нема слів,
які мені сказати ти хотів.
Живе лише мелодія сама.
Хіба вона не краща за слова?

На перший погляд, у цей вірш закладено ідею непотрібності у прекрасній мелодії словесного тексту. Адже поєднані коханням люди, у багатьох випадках розуміють одне одного без слів. Але якщо брати до уваги творення цього поетичного тексту О. Островською в епоху страшних комуністичних заборон всього українського, то підрядкове прочитання дозволяє розгледіти завуальований глибокий підтекст. Поетичне слово у початковому рядку першої та другої строф розраховане на дешифрування: «В твоєї пісні ще немає слів...» (перший рядок першої строфи); «В твоєї пісні вже не буде слів...» (перший рядок другої строфи). Як бачимо, зіставлення двох символічних антитез тут очевидне.

Мелодія «Пісні без слів», як і багатьох інших пісень М. Шамлі, має монологічний характер. Тут героїня ніби звертається до свого коханого з констатацією того факту, що «в твоєї пісні ще немає слів, які мені сказати ти хотів...». Завдяки такого роду монологічному звертанням початкові рядки мело-

дії (такий принцип мелодичного становлення властивий всьому заспіву пісні) знаходяться в нижньому регістрі, що свого роду утаємничує пряме висловлювання головної героїні. До речі, кожне музичне речення переривається довгими тривалостями пауз (переважають половинні та половинні з крапками паузи), які в цьому творі відіграють особливу алегоричну функцію (піддають сумніву прямоту вище зазначеного поетичного тексту). На нашу думку, це доволі вдала творча знахідка композитора – закамуфлювати глибину образної ідеї твору.

Мелодія у приспіві аналізованого твору – це своєрідний регістровий антифон до заспівного мелодичного викладу. Завдяки секстовому скачку вона переходить із заспіву у приспів і творить дещо інше інтонаційне поле в межах верхнього гексакорда, що вмотивовано відповідає природній художній дихотомії. Логічна дихотомічна співдія простежується у зіставленні мелодійних ланок заспіву та приспіву. Адже якщо в заспівній частині твору воно (інтонаційне становлення) представляє речитативний тип мелодичного розгортання, то у заспівній частині – кантилений тип. Такого роду структуротворча візія показова й у ритмічних завершеннях музичних речень, які переважно представлені половинними та половинними з крапками тривалостями (завершення музичних речень у заспіві навпаки представлені паузами аналогічних тривалостей). Вищезазначене говорить про те, що композитор уміє наповнити музичну канву тими засобами, які продиктовані ритмічною сканзією поетичного слова. А воно зазвичай є тим трансфером, який визначає художню підпорядкованість пісенного твору.

У структурному плані твір «Пісня без слів» М. Шамлі на слова О. Островської це не дворядкова чи чотирирядкова форма, а широка композиційна матриця, що дає можливість виконавцеві створити цілісну картину художньої інтерпретації. Адже в цій композиції заспів представлений вісьмома музичними реченнями, а приспів – чотирма, які при структуротворчому повторенні розширюють звуковий обсяг і доходять до

рамок заспіву. Таке структурування говорить про те, що М. Шамлі як композитор не любить примітивізму у формуванні музичного твору, а виходить на рівень широкого композиційного спектру в музичному розгортанні, й через те кожна його пісня – це свого роду музично-поетична картинка, що сприймається як єдине композиційне ціле.

Особливе місце у творчому доробку М. Шамлі посідають пісні, що представляють інтимну лірику. Ця тематична спрямованість впливає з природи таланту митця. За складом душі він – лірик, і тому інтимний струмінь пронизує майже всю його творчість. Маестро, виходячи зі своїх художніх інтересів, підшукує собі твори тих поетів, в яких ліричне начало домінує над іншими. Через те у його смаки вписуються поетичні твори О. Островської, Н. Сохор, В. Вихруща, В. Симоненка, А. Демиденка, М. Сингаївського та ін.

Чи не найбільшій повно інтимну лірику в його творчому доробку представляє пісня «Буває так» на слова тернопільської поетеси Н. Сохор. Текст твору привернув увагу композитора М. Шамлі пристрастністю почуттів, безпосередністю спілкування з образним адресатом, емоційністю лексичного навантаження. Адже любов двох закоханих обрамлена квітучістю весняних садів, горінням вранішньої зорі, падінням дрібних дощів, а в океані чарівної природи-жаданням одне одного.

М. Шамлі як композитор тонко відчуває струменіння інтимних почуттів у поезії і відповідно адаптує їх у музичній фактурі. Мелодія, що створена ним до даної поезії, чітко кореспондує з нею через їхнє ритмічне споріднення. Адже, рецитація поетичного тексту це сповідь жінки коханому чоловікові, якого вона жадає і якому вона згідна віддати всі свої почуття. У заспіві цієї пісні мелодія повністю викладена речитативом. Аналогічну версію інтонаційного розгортання скомпонував автор музики. Його мелодія – це природне рецитивання словесного тексту восьмими тривалостями у нижньому регістрі з частим вживанням внутрішніх пауз, що надають мелодії бен-

тежно-внутрішньої пластики інтимного й душевного поривання (такого роду нижче реєстрове мелодичне розгортання властиве всьому заспіву).

Приспівна частина пісні складається із восьми коротких музичних речень, кожне з яких декларує уже в більш прямій формі інтимні почуття закоханої жінки. Як засвідчено в поетичному тексті, після доторків чоловічого тіла втрачаються усілякі «відстані» між закоханою парою. Вони (закохані) знаходяться ніби у «весняному квітучому саду під стукіт дощових крапель, що прядуть казкові мрії чекання одвічної любові». У приспіві композитор надає мелодії більшій свободи в інтонаційному плані. Через октавний скачок угору мелодія із заспіву переходить у верхній реєстр приспіву, втрачаючи монологічну сканзію, й набирає більш широкого звукового ставлення. У приспівній мелодії частіше зустрічаються четвертні та четвертні з крапками тривалості. Вона зі своєрідним душевним криком апелює до слухача, аби той почув і розділив жіночі страждання. Через те у приспіві слідує цілий ряд інтонаційних ланок, що обертаються в межах еолійського трихорда, а це надає пісні присмаку смутку через нерозділене кохання.

Якщо говорити про приспів у цілому, то він складається із двох більших інтонаційних побудов, кожна з яких має свій автономний виклад словесної семантики. Загалом, такий композиторський хід є виправданим, оскільки через нього стверджується інтимне стремління закоханої жінки.

Пісня «Буває так» – це своєрідний гімн кохання. Її музично-поетичні рядки не можуть залишити байдужим слухача, а дають підстави стверджувати, що жіночі почуття є більш палкими і спраглими, ніж чоловічі.

Інтимний блок у ліричному жанрі представляє й пісня М. Шамлі на слова О. Островської «Мовчи» (до речі, на тексти поетеси композитор створив близько десятка пісень любовної тематики). В основу аналізованого пісенного тексту покладено спогад дівчини про нерозділене кохання. Пройшли роки, а ді-

вчина тужить за першим коханням і ніяк не може його забути. За довгий час розлуки вона не хоче чути жодного слова від колишнього коханого, бо таке спілкування приносить їй великий душевний біль, хоча вона його кохає й буде кохати до останку. Зауважимо, що такі перипетії – доволі поширене явище у стосунках закоханих. Вони таять в собі незагойну рану і гіркоту споминів про колишні стосунки між закоханими. Текст вірша своєю сюжетною наповненістю торкнувся струн серця композитора і породив його власну музичну версію.

Пісня «Мовчи», як і значна кількість інших творів М. Шамлі любовної тематики, представлена композитором двочастинною побудовою (заспівом і приспівом). У заспіві засобами поетичної лексики висвітлені пошуки щастя в життєвій круговерті з надією його знайти: «Шукаєм щастя та живем в журбі, плакаючи надію на спасіння». З точки зору музичного структурування, заспів пісні складається із чотирьох коротких музичних речень, повторюється двічі, що певним чином утверджує попередню музично-поетичну думку. Перше і друге музичні речення втілені у звичайну рецитацію, яка поступово переходить у співну мелодію з довшими ритмічними тривалостями в закінченні речень. Аналогічний принцип мелодичного розгортання використаний і в приспіві. Хоча його інтонаційний вектор знаходиться частіше у верхньому регістрі, у межах дихордного інтонування. Такого роду звуження інтонаційних ланок диктує монологічний характер пісні «Мовчи». Композитор часто використовує скачкоподібні мелодичні переходи в межах сексти-октави, які свого роду стимулюють мелодичне розгортання і є своєрідними лейтмотивами-знаками нерозділеного кохання.

Загалом, пісня М. Шамлі на слова О. Островської «Мовчи» – це свого роду ляментация за нерозділеним коханням, яке мучить і терзає жіноче серце до кінця життя.

Пісні любовної тематики, написані М.Шамлі, – це особлива сторінка в його композиторському доробку. На цю сферу

його творчих інтенцій звернув увагу й О. Смоляк, зазначаючи: «Микола Шамлі – композитор ліричного спрямування. Незважаючи на різноаспектність його музичних жанрів, в кожному з них домінує мелодійне начало, що сконденсоване в добротних національних первнях» [8, с. 4].

Пісні (любовна тематика) природно віддзеркалюють душевне єство композитора і своєрідно спрямовують слухача на душевну розраду. У своєму мистецькому арсеналі митець має ряд неповторних інтонаційно-ритмічних засобів, які роблять його творче реноме власне «шамліївським». Кожна любовна пісня композитора М. Шамлі після її прослуховування не залишає нікого байдужим, спрямовує душу реципієнта в русло душевного очищення й естетичної насолоди. Важливим чинником авторських пісень М. Шамлі є їхнє аранжування. У цій сфері він – неперевершений майстер. Це засвідчує і він сам: «Потрібно відчувати настрій композиції, а головне її текст» [4, с. 13].

Значне місце у композиторській творчості М. Шамлі займають інструментальні твори, написані для різних інструментів: для кларнета, саксофона, готово-виборного баяна (акордеона). Усього – 29 інструментальних композицій. Серед них на особливу увагу заслуговує сюїта «Буратіно» для готово-виборного баяна, що складається з 5 частин. Кожна частина це найголовніші епізоди з одноіменної казки. Композитор майстерно змальовує образи Папи Карло, Буратіно. Він індивідуалізованими музично-виражальними засобами іскор метнохарактерує персонажів. Загалом сюїта «Буратіно» позначена доволі модерним викладом музичного матеріалу. Композитор часто використовує ряд дисонуючих звукових зіставлень, які вдало індивідуалізують персонажів. Це вказує на те, що М. Шамлі як композитор любить сучасну якісну музику. Про це він зізнається в інтерв'ю Ірині Погорілій: «Люблю будь-яку якісну музику. Хотів би, щоб обробки українських народних пісень, виконувані академічним народним хором імені Верьовки були більш сучасними» [7, с. 8].

Насамкінець зауважимо, що вищевказану сюїту часто виконують студенти як середніх, так і вищих навчальних музичних закладів. Її часто використовують вчителі музичного мистецтва на уроках, як ілюстративний матеріал до казки Братів Грім «Буратіно». «Музика – це мій Всесвіт. Вібрація живої музики гармонізує людину» [3, с. 8].

Отже Микола Шамлі – композитор ліричного спрямування. Незважаючи на різноаспектність його музичних творів у кожному з них домінує мелодійне начало, що сконденсоване в глибинних національних первнях. Маєстро доволі природно використовує музичну форму у кожному творі. Вона у його композиціях доволі гнучка, пристосована до того чи іншого музичного жанру, але, разом із тим, доволі сконцентрована й скоординована на розкриття відповідного змісту. Микола Шамлі напрочуд глибоко й теоретично вмотивовано відчуває гармонічні ходи у кожному творі й збагачує їх соковитим звучанням. Жоден акорд, жоден такт не є зайвим у звуковій канві музичних композицій Миколи Шамлі. А це говорить про його глибинне розуміння музики як естетичної категорії.

Микола Шамлі – добротний Майстер оркестрування танцювальних мелодій. Він глибинно розуміє основні практичні засади української трієстої музики. Тому кожен інструмент в оркестровій фактурі має своє (природне) місце. Маєстро має природний дар чуття звукових зіставлень окремих інструментів чи інструментальних груп. Основне тематичне зерно завжди розгортається в рамках цілісності й стильової оправданості. Воно часто обрамлене рядом інтерлюдійних ланок, які доволі вмотивовані й доповнюють пластику та динаміку музичного твору.

Доволі виразне «обличчя» мають й інструментальні твори Миколи Шамлі. Його інструментальна стилістика завжди наповнена сучасними музичними кластерами, які не лише розкривають багатство образних можливостей прочитання тексту, а й толерують самим виконавцям та слухачам. Кожен з вико-

навців охоче виконує інструментальні твори Миколи Шамлі, бо вони завжди приносять їм успіх та визнання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виконавський та навчальний репертуар у класі інструментального ансамблю (із репертуару ансамблю народної музики «Музики»). Випуск 1. Навчально-методичний посібник / Упорядник Анатолій Баньковський/ Тернопіль, ФОП Осадца Ю. В. 2018. С. 100.
2. Виконавство та навчальний репертуар у класі інструментального ансамблю (із репертуару ансамблю народної музики «Музики»). Випуск 2. Навчально-методичний посібник / Упорядник Анатолій Баньковський/ Тернопіль, ФОП Осадца Ю. В. 2021 р. С. 98.
3. Золотнюк Анна «Від гопака до сиртакі» / Анна Золотнюк // Вільне життя № 10 (15330), 8 лютого. 2012. С. 8.
4. Клос Світлана. Микола Шамлі: А музика вічна... / Світлана Клос // Тернопіль вечірній, №24(1104), 23 травня. 2001. С. 13.
5. Маслій Михайло. Маестро Микола Шамлі: грек за національністю, українець за станом душі / Нова Тернопільська газета, №2 (590), 11–17 січня. 2012. С. 4.
6. Маслій Михайло. Микола Шамлі: грек, який завжди був українським націоналістом / Михайло Маслій // Нова Тернопільська газета, №20 (42), 16 травня. 2001. С. 4.
7. Погоріла Ірина. «Ентузіазму зараз менше...» / Ірина Погоріла // 20 хвилин. № 98, 2009, 24 серпня. С. 8.
8. Смоляк Олег. Микола Шамлі – лицар музичної культури Тернопілля / Олег Смоляк // Свобода, №2 (2628), 11 січня. 2012. С. 4.
9. Смоляк Олег. Микола Миколайович Шамлі. Творчий портрет. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. 100 с.
10. Смоляк Олег, Смоляк Павло. Микола Шамлі – відомий український музикант. ВІА «Молодість» та його керівник Микола Шамлі /Олег Смоляк, Павло Смоляк. Мистецька

діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка): колективна монографія / за заг. ред. Б. О. Водяного, О. С. Смоляка, З. М. Стельмахука. Тернопіль: Факультет мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, 2018. С. 155–188.

1.4. Йосиф Роздольський – видатний український етномузикознавець. Олег Смоляк

В історії української музичної фольклористики важливе місце займають ті видання, які дотепер не втратили своєї наукової цінності й отримали широкий резонанс серед етномузикологів та збирачів народнопісенних творів. До таких насамперед належить збірник Йосипа Роздольського-Станіслава Людкевича «Галицько-руські народні мелодії», що вийшов у двох частинах у 1906–1908 роках. На відміну від ряду тогочасних збірників народних пісень він відрізняється концепцією культуро-жанрової системи, яка покладена в основу його систематизації музичного фольклору, та новаторськими методами, використаними під час транскрибування пісенного матеріалу. Такого роду новації дали підставу цьому збірнику започаткувати новий (науковий) період в історії української музичної фольклористики як етномузикознавчої дисципліни. Ця фундаментальна праця поставила Йосифа Роздольського і Станіслава Людкевича в ряд провідних європейських фольклористів першої половини ХХ століття. До цього видання ввійшло 1540 народних мелодій, записаних у багатьох місцевостях Галичини. Значна кількість пісенного матеріалу була записана на теренах Західного Поділля – малій батьківщині видатного фольклориста Йосифа Роздольського.

Досліджувати історію записів та транскрибування пісенного матеріалу до збірника «Галицько-руські народні мелодії» українські вчені-фольклористи та етномузикологи почали зразу після його виходу у світ (Іван Франко, Климент Квітка, Фвларет Колесса), але їхні зауваги мали рецензійний характер. І лише в період утворення держави Україна збірник «Галицько-руські народні мелодії» почав привертати увагу нового покоління дослідників. Ним зацікавилися вчені-фольклористи та етномузикологи Софія Грица [3], Богдан Луканюк [6], Олег Смоляк [13], Ірина Довгалюк [4], Марія Назар [11] та ін. Вони, зокрема, звертали увагу на основні методико-транскрипційні позначення та систематизаційні принципи поданого у збірнику матеріалу, менше вдаючись до його оцінки з точки зору сучасних методологій і методик.

Мета дослідження – висвітлити новаторські принципи, застосовані Йосифом Роздольським та Станіславом Людкевичем при упорядкуванні та транскрибуванні народних пісень, укладених у збірнику «Галицько-руські народні мелодії», та подати оцінки українських і зарубіжних учених-фольклористів, що були опубліковані після його виходу у світ.

Йосиф Роздольський¹ як збирач і упорядник значної кількості зразків усної словесної творчості увійшов в історію української фольклористики не лише як самостійний укладач збірників, але і як співавтор зі Станіславом Людкевичем фундаментального збірника «Галицько-руські народні мелодії». Саме це видання поставило Йосифа Роздольського в ряд видатних фольклористів не лише в Україні, але й поза її межами, зокре-

¹ Роздольський Йосиф Іванович народився 29 вересня 1872 р. в с. Доброводи нині Тернопільського р-ну Тернопільської обл. Закінчив Львівську духовну семінарію та Львівський університет (1897). Працював викладачем у гімназіях міст Перемишль, Коломия, Львів. Автор збірників «Галицькі народні казки» (1895, 1900), «Галицькі народні новели» (1900), «Галицько-руські народні мелодії» (1906, 1907). Записав 2987 народних пісень. Помер 27 лютого 1945 р. в м. Львові [4].

ма новизною методики записів та розшифрування пісенного матеріалу.

Збірник Йосифа Роздольського-Станіслава Людкевича «Галицько-руські народні мелодії» побачив світ у видавництві Наукового товариства ім. Шевченка в 1906–1908 роках. Зауважимо, що він став новаторським явищем в історії української музичної фольклористики. Адже у ньому Станіслав Людкевич як редактор-упорядник уперше використав і втілив у практику власну культуро-жанрову систему народнопісенного фольклору, побудовану на його функції в житті народу та обставинах, при яких він виконується. У збірнику вперше використано фотографічний (максимально точний) спосіб транскрипції народних пісень. В основу систематизації пісенного матеріалу покладено структурний принцип – типічність пісенного вірша і мелодії, що дало можливість максимально визначити мелотипологію того чи іншого пісенного жанру. Адже до цього часу весь пісенний матеріал систематизувався за літературознавчим принципом, в основу якого було покладено сюжет пісні та його смислове наповнення (якщо останній був оправданий у словесному фольклорі, то в музичному він не виходив за рамки структурної типології та функціонування).

У збірнику «Галицько-руські народні мелодії» основний акцент зроблено на структурній типології, в основу якої покладено модель ритмічної будови вірша і мелодії. Такий принцип систематизації дав можливість поглянути на народну пісню не лише з точки зору її змістового наповнення, а й на жанрово-типологічні її ознаки. Власне такий принцип систематизації музичного фольклору став підставою для зарахування або визнання збірника «Галицько-руські народні мелодії» одним із перших європейських етномузикологічних видань.

До збірника Йосифа Роздольського-Станіслава Людкевича «Галицько-руські народні мелодії» увійшла 1541 мелодія²,

² Уважно переглянувши порядку нумерацію збірника, ми виявили деякі неточності, а саме: 16 пісенних зразків позбавлені усякого цифрування і

а не 1526, як зазначено у деяких оглядових статтях дослідників народнопісенної творчості двох співавторів (до речі, увесь народнопісенний матеріал записаний на території Галичини – від надзбручанських земель до Західних Карпат у 1900–1902 роках). Репрезентований у збірнику фольклорний матеріал зафіксовано у 59-х селах і містечках, охоплених 21 повітом Галичини. Це доволі велика територія, яка до цього часу в такому обсязі мало обстежена.

На відміну від попередніх фольклорних видань, укладених за тематичним принципом, збірнику Йосифа Роздольського-Станіслава Людкевича притаманний новаторський підхід у впорядкуванні матеріалу. Упорядники збірника при його систематизації взяли за основу єдність мелодії і тексту, зазначаючи, що «... з приводу упорядкування пісень за текстами легко зрозуміти, що така засада часто стає в практиці поверхова і одностороння, бо коли основою поділу мусить бути типічність пісень, то на неї в рівній мірі складається текст і мелодійна форма пісні, – два нерозлучні її елементи» [2. – Т. 21, с. 10]. Отже, збірник «Галицько-руські народні мелодії» укладений за жанровими параметрами, наріжним каменем якого є типологічний принцип. Групування пісень у ньому було проведене за ритмічними типами вірша і строфи. Адже принцип класифікації пісень за їх ритмоструктурними ознаками, запропонований фінським ученим Ільмаром Кроном [18, с. 643–646], став актуальним на той час і дістав широке практичне застосування у музичній фольклористиці. Зокрема, в українському етномузикознавстві підхід до ритміки українських народних пісень як до основи упорядкування матеріалу мав свої передумови і був підготовлений фундаментальними працями Олександр-

виступають як варіанти до розміщених вище мелодій, хоча 13 із них утворюють віддалену спорідненість до попередніх і представляють інші субтрадиції. Ми зауважили, що порядковий номер 670 використаний двічі, а також не збережена чітка послідовність у нумерації при переході від закінчення першої частини до початку другої (перша частина закінчується 731 номером, а друга розпочинається 733).

ра Потебні [12], Петра Сокальського [15]. У 1906 році, після позитивного відгуку Івана Франка, побачила світ праця Філарета Колесси «Ритміка українських народних пісень» [5], центральними розділами якої було вчення про музично-синтаксичну стопу (пісенне коліно) та класифікація пісенних типів вірша і строфи за їхніми ритмічними ознаками. Така концепція у впорядкуванні пісенного фольклору вперше практично була втілена у збірнику Йосифа Роздольського-Станіслава Людкевича «Галицько-руські народні мелодії».

Станіслав Людкевич при редагуванні пісенного матеріалу знав, що всяка класифікація і систематизація мелодій – справа надзвичайно складна, наголошуючи на цьому у вступній статті до збірника: «... Спершу при самім почині своєї роботи задумав я порядкувати пісні на основі мелодичного строю, починаючи з 2-тонних до таких, яких звукоряд переходить кварту, квінту, октаву і т. д. До того склонювала мене думка про теорію повстання мелодії на основі розширювання звукоряду (Сокальський). Але невдовзі пересвідчився я серед роботи, що таке порядкування спровадило би крайню сумішку форм пісенних, бо звукоряд тепер у поодиноких випадках являється часто чимось випадковим, а творення та перетворювання форм виступає далеко виразніше і наглядніше на тлі елементу ритмічного, ніж виключно в тональній структурі» [2. – Т. 21, с. 5]. Цей метод, глибоко опертий на аналітичну основу, значно підвищив наукову вартість збірника. Він полегшує користування зібраним матеріалом, дає можливість швидкої орієнтації в ньому, визначає і підкреслює типові ознаки пісень та дає підставу до науково-порівняльного дослідження.

Весь матеріал збірника «Галицько-руські народні мелодії» поділено укладачами на 4 основні групи. У першій групі представлені обрядові пісні (1–216). До неї ввійшли весільні, обжинкові, колядки та щедрівки, гагілки та веснянки. Другу групу склали звичайні (термін Станіслава Людкевича) пісні (217–1018) – суспільно-історичні, балади, любовні, сімейні, колис-

кові. Третю групу складають танкові і споріднені з ними пісні – жартівливі (1019–1211). Четверта група представлена в збірнику напливовими (термін Станіслава Людкевича) піснями. До цієї групи входять набожні (дідівські), пісні напівписьменного походження, пісні народного польського походження (1301–1415). У кінці збірника окремо подані лемківські пісні (1416–1506) та додаток (1507–1526). У кожному із названих вище розділів проведено систематизацію пісень за типами вірша і строфи. У групі «звичайних пісень» вірші поділені на ізосилабичні (рівноскладові) та гетеросилабичні (нерівноскладові).

Редагування пісенного матеріалу позначене новаторськими, як на той час, методичними та технічними позначеннями (деякі з них актуальні і в сучасному транскрибуванні). Цікаві спостереження, що стосуються фіксації народної пісні засобами нотаційних знаків Станіслав Людкевич відзначив у передмові: «... Народну пісню взагалі майже неможливо зовсім вірно і точно передати на нотний папір, що вона в своїх мелодичних і ритмічних основах має багато прикмет не вповні відповідних до модерних нотних шаблонів так, що вже записуванням пісні в нашу нотну систему затираємо її характеристичні признаки, заміняємо її лице» [2. – Т. 21, с. 5]. Ще одна перешкода, яка не дає можливості повною мірою транскрибувати народну пісню, це та, як зазначав упорядник, що «... народні співаки співають пісню «природними тонами», тим часом, як наша нотна система знає тільки «темперовану» скалю, якої деякі тони незначно різняться від природних висотою» [2. – Т. 21, с. 6]. Станіслав Людкевич як тонкий аналітик не безпідставно зазначав, що ці неузгодження простежуються насамперед в інтервалах кварта в мінорних звукорядах, де вона вчувається то як чиста, то як збільшена, у несталій терції, яку в багатьох пізніших фольклористичних роботах іменовано нейтральною.

Автор Передмови до збірника «Галицько-руські народні мелодії» одним із перших підмітив деякі стильові відмінності пісень ліво- і правобережжя України, наголосивши на тому,

що «... українські пісні виявляють вищий, культурніший ступінь розвою музики народної, ніж галицькі, а тим самим український племінний елемент являється музикальнішим від галицького» [2. – Т. 21, с. 15]. Тим же самим він відзначив, що «... галицькі мелодії... творитимуть цікавий матеріал для пильних збирачів і дослідників «первісних» народних мелодій...» [2. – Т. 21, с. 15]. Зауважимо, що Станіслав Людкевич виходив із аналізу пропонованого матеріалу й спостеріг асиміляційні процеси, що відбуваються у фольклорі у зв'язку з полонізацією та онімечуванням місцевих жителів. Будучи далеким від ідей окремішності, засудження чужорідних впливів, він зазначав, що «народ галицько-руський потрапить влучно усвоїти у своїй творчості і смакові всякі кращі культурні впливи, і перетворити їх зовсім оригінально» [2. – Т. 21, с. 18].

У збірнику Йосифа Роздольського-Станіслава Людкевича вперше серед збірників українських народних пісень з великою скрупульозністю при основній мелодії зазначені варіаційні відміни, яких є значна кількість при деяких зразках. Це вказує на варіаційну природу українських народних пісень під час їхнього виконання. Зауважимо, що до виходу цього збірника ніхто інший з укладачів народних пісень з мелодіями таких варіаційних відмін не позначав. Власне саме й це вказує на новаторський принцип в нотації Людкевичем народних мелодій.

Серед пісенного матеріалу у збірнику «Галицько-руські народні мелодії» подано дві пісні, виконувані співаками на два голоси. Вони є першими фіксованими зразками, які репрезентують стильові особливості народного багатоголосся західних областей України того часу. До речі, це двоголосся подано способом терцієвої втори, що сформувалося під впливом гармонічного способу мислення виконавців.

У Передмові Станіслав Людкевич як її автор один із перших в українській музичній фольклористиці загострив увагу на нотації інтонаційно-ладової будови народних пісень. Він рекомендував виходити із того звукоряду, який фактично виступає

в народній пісні, і відповідно виставляти ключові знаки. При цьому Станіслав Людкевич відстоював і точність передачі темпу й абсолютної висоти інтування пісні, виконуваної інформатором (хоча у більшості пропонованого матеріалу через недосконалість звукозаписуючої апаратури він цих позначень не застосовував). З цього приводу Людкевич зазначав: «... Вірне записування безоглядної висоти співаних мелодій може бути добрим показником голосового регістру у нашого народу. Вага докладного означення темпу лежить у тім, що поняття темпу містить у собі звичайно означення характеру пісні» [2. – Т. 21, с. 9]. Але жодної з цих умов транскриптор не зміг дотриматися через недосконалість фонографа та позбавлення можливості особистого спілкування з інформаторами (автором записів народних пісень був Йосиф Роздольський). Зате значення фіксації темпу й абсолютної висоти у відтворенні народної пісні на той час у методичній літературі було явним випередженням наукових вимог, що стосувалися нотації народних пісень. Зауважимо, що до Станіслава Людкевича ніхто інший з транскрипторів таких позначень не застосовував. Особлива новизна використаних у збірнику «Галицько-руські народні мелодії» методик полягає в тонкій увазі й фіксації багатой мелізматичної і глісандування, які характерні для місцевої (галицької) виконавської манери і дають цінний матеріал для зіставлення з варіантами наступних фольклорних верств.

Попри значну наукову новизну збірник Йосифа Роздольського-Станіслава Людкевича не позбавлений і деяких методичних огріхів. Зокрема, не зовсім аргументовано Станіслав Людкевич як автор нотацій пісень підійшов до принципу в поділі пісенної мелодії на такти. Він використовував тактові лінії тільки після словесних періодів-цезур. Але якщо такий метод більш-менш відповідає пісням, що виконуються у говірковому характері, то у піснях із розвиненою і чіткою моторикою такий спосіб поділу на такти не є виправданим.

Збірник «Галицько-руські народні мелодії» є неповним у зв'язку з відсутністю в ньому текстів пісень, які, як зазначалося на одному із засідань Етнографічної комісії Наукового товариства ім. Шевченка, «із-за відсутності паперу планувалися бути виданими окремим томом» [17, с. 11].

Значну допомогу Станіславу Людкевичу та Йосифу Роздольському у підготовці збірника надавали Іван Франко та Володимир Гнатюк. З цього приводу у статті «Іван Франко і музика» Станіслав Людкевич згадував, як у 1905–1907 роках під час редагування збірника «Галицько-руські народні мелодії» він звернувся з проектом щодо групування пісенного матеріалу до Івана Франка. І, замість відстоювання традиційного принципу у відборі народних пісень за тематичним принципом, Іван Франко не тільки схвалив план групування за мелодико-ритмічною структурою, але й накреслив чітку схему відношення текстової тематики до мелодико-ритмічної сфери пісень. Там же Іван Франко підкреслив: «... Пісні зв'язані з обрядовим культом, як веснянки, весільні ладкання, колядки, похоронні голосіння, а також такі жанри, як дитячі ігрові та колискові пісні, утворили свою специфічну ритмічно-тональну структуру, не подібну до інших побутових пісень, і їх, очевидно, можна і треба виділяти в окремі групи, натомість усі інші побутові пісні (любовні, сімейні, балади, жартівливі) слід групувати не за змістом тексту, а за музично-тональною структурою, бо тут текст не може бути вирішальним критерієм, тут до однієї мелодійної структури підтасовуються тексти різного змісту, і навпаки – до того самого підбираються різні, неподібні мелодії. Тут мірилом групування мусить стати виключно музично-ритмічна і тональна форми» [7, с. 199–200].

У розмові про упорядкування збірника, як згадував Станіслав Людкевич, Іван Франко висловив ряд цікавих і глибоких спостережень над музичними особливостями різних жанрів і тим самим дав можливість зрозуміти не одне питання, яке до цього часу для упорядника було не зовсім осмисленим. Отже,

з впевненістю можна констатувати, що зазначені вище принципи в упорядкуванні музичного фольклору, на яких був побудований збірник «Галицько-руські народні мелодії», не належали до винаходу одного редактора, а були узагальненням колективної думки членів Етнографічної комісії НТШ, до складу якої входили Іван Франко, Володимир Гнатюк, Філарет Колесса, та їх причетність до появи збірника, як видно зі спогадів Станіслава Людкевича, була незаперечною.

Значення ритмічної концепції і принципів мелодичної типології для впорядкування пісенного матеріалу у збірнику було оцінено етномузикознавцями неоднозначно. Якщо Іван Франко у рецензії на збірник зазначав, що «... се цінний початок в історії національної музики» [16, с. 178], то Климент Квітка під псевдонімом Тиміш Борейко зауважив: «... Найбільша прикмета аскетизму в труді Людкевича се те, що Людкевич в значній мірі добровільно зробив свою роботу сухою та безвідрадною для себе, а саме через прийняту класифікацію матеріалу... Через те маємо у збірнику Людкевича поміж нумерами найвищого інтересу і довгі нудні рядки безбарвних варіантів» [1, с. 15]. Хоча у листі з Євпаторії 26 травня 1908 року до Володимира Гнатюка він зазначав: «... Після видання «Галицько-руських мелодій» я вважаю д. Людкевича за найзначнішого нашого музикального етнографа, і коли б він згодився поїхати в екскурсію, я б віддав йому субсидію без жодного вагання...» [9, с. 16]. З часом погляди Климента Квітки на систематизацію, запропоновану у збірнику «Галицько-руські народні мелодії», докорінно змінилися. На це вказують деякі його розвідки про ритміку народних пісень та особисті зізнання, зафіксовані у листі до Філарета Колесси від 11 червня 1923 року, де він зазначав: «... Я дуже шкодую пост фактум, що не додержував ритмічної систематизації в порядкуванні мелодій (свого збірника, виданого в 1922 р. – *О. С.*) і, друкуючи їх, я був певен, що будуть надруковані студії над ними» [3, с. 171].

Високо оцінив збірник Йосифа Роздольського-Станіслава Людкевича «Галицько-руські народні мелодії» Філарет Колеса в доповіді, виголошеній 1909 року на Першому українському просвітньо-економічному конгресі у Львові. У ній, зокрема, вчений опирався на збірник як на найоб'ємніше видання «... з усіх, які тепер появилися числом і якістю мелодій, збірник показує наглядно живучість української народної музики» [5, с. 242].

Глибоко наукову статтю-рецензію на збірник Йосифа Роздольського-Станіслава Людкевича написав угорський учений-фольклорист Янош Шепреді, в якій, високо оцінюючи зібраний і систематизований за новим принципом пісенний матеріал, закликав угорців ширше знайомитися з українським фольклором. З цього приводу він зазначав: «Людкевич використав новий у музичній фольклористиці принцип групування пісень по типу мелодій, який зацікавив угорських вчених» [10, с. 78].

Від 1939 по 1990-ті роки, у часи приєднання західноукраїнських земель до УРСР, здобутки місцевих учених-фольклористів через ідеологічну несумісність із радянською ідеологією ігнорувалися, а то й повністю ставали небажаними для використання в тодішній науці. Їхні значні напрацювання в галузі українського народознавства залишалися поза увагою радянських науковців, а то й максимально применшувалися. І лише в період відновлення держави Україна праці галицьких фольклористів (у тому числі і Йосифа Роздольського) стали за-требуваними українськими вченими-етномузикологами через їхню новизну як на рівні використовуваних ними методик, так і передових методологій. Тому Йосиф Роздольський як учений-фольклорист зайняв гідне місце в сучасній народознавчій науці. Його праці стали зразком для наслідування як під час записів народних пісень, так і під час їхнього розшифрування.

Отже, Йосиф Роздольський як учений-фольклорист сьогодні займає одне з першорядних місць у сучасній фольклористичній науці і є зразком невтомного працелюбства в галузі

записування і розшифрування українського фольклору. Прикладом у цьому повною мірою може послужити його збірник у співавторстві зі Станіславом Людкевичем «Галицько-руські народні мелодії». Насправді це видання – нове явище в класифікації та систематизації українського пісенного фольклору. Його новаторські принципи транскрибування народних мелодій дотепер є актуальними в підготовці фольклорних збірників наукового спрямування. У збірнику закладена нова концепція культуро-жанрової систематизації українського музичного фольклору, яка стала підґрунтям для започаткування наукового періоду в історії української музичної фольклористики. Підтвердженням цього є висока оцінка збірника, дана відомими українськими та зарубіжними фольклористами і етномузикознавцями – Іваном Франком, Климентом Квіткою, Філаретом Колесою, Петером Шефреді, які ставили його за приклад під час систематизації українських народних мелодій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Борейко Т. (К. Квітка). Новітня українська музична етнографія. *Рідний край*, 1912. № 12. С. 15–19.
2. Галицько-руські народні мелодії: Етнографічний збірник видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка / Зібрав на фонограф Й. Роздольський, списав і зредагував С. Людкевич. – Львів: Друк. Наукового товариства ім. Шевченка, 1906. Т. 21. Ч. 1. 177 с; 1908. Т. 22. Ч. 2, С. 177–384.
3. Грица С. С. Людкевич – фольклорист. Творчість С. Людкевича; [упор. М. Загайкевич]. Київ, 1979. С. 164–183.
4. Довгалюк І. Осип Роздольський: Музично-етнографічний доробок. – Львів: ТеРус, 2000. 154 с.
5. Колесса Ф. М. Погляд на теперішній стан пісенної творчості українського народу. Музикознавчі праці; [підгот. до

- друку, вступ. стаття і прим. С. Й. Грици]. Київ, 1970. С. 237–247.
6. Луканюк Б. С. Культуро-жанрова концепція С. Людкевича: До постановки питання. Четверта конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. Львів, 1993. С. 7–14.
 7. Людкевич С. Іван Франко і музика. *Дослідження і статті*; [упор. та відповідальний редактор доктор мистецтвознавства М. М. Гордійчук]. Київ, 1976. С. 198–202.
 8. Макарчук С. А. Этносоциальное развитие и национальные отношения на западноукраинских землях в период империализма. Львов: Изд-во при Львовском гос. университете «Вища школа», 1983. 254 с.
 9. Матеріали рукописних фондів центральної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника у Львові. Фонд В. Гнатюка. Од. зб. 349. Арк. 16.
 10. Мушкетик Л. Ю. Слов'янознавча проблематика угорської фольклористики кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Слов'янське літературознавство і фольклористика*: 16. Київ, 1987. Вип. 16. С. 70–78.
 11. Назар Марія. Слово про Осипа Роздольського. Оповідання. Збараж: «Обрій», 2004. 48 с.
 12. Потєбня А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен: Колядки и щедровки. Варшава, 1887. Т. 2. 810 с.
 13. Смоляк О. Слідами Осипа Роздольського у Західно-Подільській Наддністрянщині. Третя конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) і суміжних земель. Матеріали. Львів, 1992. С. 102–103.
 14. Сокіл Ганна. Осип Роздольський. Життя і діяльність. Львів: Видавничий цент ЛНУ ім. І. Франка, 2000. 165 с.

15. Сокальський П. П. Руська народна музика. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури, 1959. 399 с.
16. Франко І. Я. Бібліографія. *Літературно-науковий вісник*. Т. 38. Кн. 4. Львів, 1907. С. 178.
17. Хроніка Наукового Товариства ім. Шевченка: Львів: З друк. НТШ, 1906. Вип. 4. 428 с.
18. Kronn I. Welche ist die beste Methode um Volks- und volksmässige Lieder nach ihrer musikakischen (nicht textlichen) Beschaffenheit. Lexikalisch zu orden. Sammelbände der Internationalen Musikwissenschit, IV. S. 643–646.

РОЗДІЛ II.

ДИРИГЕНТИ

2.1. Диригентсько-хорова та педагогічна праця Володимира Василевича. *Галина Місько*

Українські музикознавці все частіше звертають увагу на питання, пов'язані з діяльністю творчих особистостей, музикантів-виконавців, які своєю працею внесли вагомий вклад у становлення та розвиток хорового виконавства, оскільки зазначені питання висвітлені ще недостатньо. Серед інших на увагу заслуговує ім'я відомого в Україні диригента-хормейстера, культурно-громадського діяча Володимира Василевича¹ чия творчість через пропагування ним українського національного мистецтва в період радянської влади була проскрибована. Вказані обставини спонукають до ґрунтовнішого осмислення проблеми. До її осягнення частково звертались Степан Стельмащук [8], Петро Медведик [7, 9], Іван Чупашко [15, 16], Ольга Бенч [2], Олег Цигилик [10], Юрій Луців [6], Роман Береза [3], Ірина Гринчук [4] та ін. але їхні праці про Володимира Василевича як диригента лише спорадичні, викладають матеріал в загальних рисах. Тому дослідження творчості Володимира Василевича потребуване у науковій літературі.

¹ Володимир Василевич народився 20.07.1911 року в селі Могильниця Тербовлянського району Тернопільської області. Навчався в Тербовлянській гімназії (1924–1932), Краківському університеті (1932–1934), у Львівській духовній семінарії та на філософському факультеті Львівської духовної академії (1934–1937), у Вищому музичному інституті імені М. В. Лисенка (1938) на вокальному факультеті, у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка (1944–1948) на диригентському відділі. Керівник Державної хорової капели «Трембіта» (1949), викладач Львівської державної консерваторії (1949). Заслужений артист УРСР (1956). Упорядник 4 випусків збірника «Хорові твори українських композиторів кінця XIX початку XX сторіччя» (1965, 1968, 1970, 1973). Помер 28.07.1962 року, похований на Личаківському цвинтарі.

Мета дослідження – висвітлити творчу діяльність Володимира Василевича як диригента-хормейстера, педагога та упорядника хорових творів галицьких композиторів кінця XIX – першої третини XX століття в контексті становлення та розвитку української музичної культури.

Творча діяльність Володимира Василевича розпочинається 1924 року, в період його навчання у Теробовлянській школі-гімназії. З самого початку навчання у цьому закладі він був активним учасником учнівського хору, а паралельно ще й керував хором місцевої Марійської дружини. З цього приводу отець Євген Веселовський засвідчив оцінку директора гімназії, який підкреслював, що «панові Василевичеві за його дуже корисну суспільну працю в імені учительського збору складаю подяку» [1, с. 10]. Крім цього, залишив спомини про Володимира Василевича як гімназиста й сам отець Євген Веселовський: «Володимир Василевич (дуже здібний диригент і невтомний організатор струнної оркестри, добрий баритон)» [1, с. 11]. Як бачимо, В. Василевич, навчаючись у гімназії, крім співу у хорі, ще й диригував учнівським струнним оркестром. Це дало йому можливість в майбутньому керувати не лише хоровами колективами, а й камерними та симфонічними оркестрами. І не дивно, бо Володимир Василевич виховувався у музикальній сім'ї. У той час його батько був організатором місцевих осередків «Просвіти», «Пласту», а також керував духовим оркестром при місцевому осередку «Просвіти» в місті Теробовля. Згодом він передав керування цим колективом своєму синові Володимирі [4, с. 231].

Після закінчення гімназії 1932 року Володимир Василевич навчався на юридичному факультеті Краківського університету, однак не полишав й музичної діяльності. Односельці з цього приводу зазначають, що з приїздом на вакації майбутній митець збирав довкола себе співацький гурт людей різного віку, піднімаючи дух українського села. У звітах місцевого просвітянина отця Михайла Галабурди, які зберігаються у фондах

Державного архіву Тернопільської області, зазначено, що на церковних фестинах у селі Буданові «співав хор під керуванням Василевичом Вол. абсолювентом гімназії з Могильниці» [1, арк. 10].

Навчаючись у Краківському університеті, Володимир Василевич був сповнений національним духом, через що його та деякого з його однодумців було відраховано з третього курсу [17].

З 1934 до 1937 р. В. Василевич навчався у Львівській духовній семінарії та паралельно на філософському факультеті Львівської духовної академії, ректором якої був на той час Йосип Сліпий. Його жертвне служіння українському народові вплинуло на молодого семінариста, і саме це дало останньому поштовх вірно служити своєму народові. Зауважимо, що Львівська духовна академія була єдиним українським навчальним закладом на теренах Галичини у складі Польської держави, тому вона була осередком культивування духовності та національної свідомості українського народу.

Незважаючи на отримання вищої богословської освіти, Володимир Василевич намагався отримати й професію музиканта. 1938 року він став студентом Львівського Вищого музичного інституту імені М. Лисенка (тепер Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка) за класом вокалу у професорки Одарки Бандрівської, учениці Соломії Крушельницької.

З 1942 до 1944 р. В. Василевич працював на посаді хориста в трупі Львівського драматичного театру, який у цей час гастролював селами та містечками Дніпропетровської області. Там же він вперше почув спів львівської Державної хорової капели «Трембіта», яка була створена на базі двох львівських колективів – «Студіо-хору» та мішаного хору, яким до цього керували Микола Колесса та Дмитро Котко. Цей колектив справив на нього велике враження, особливо культурою виконання творів.

З 1944 до 1948 р. продовжував вивчати ще й хорове диригування в класі професора Миколи Колесси на диригентсько-

хоровому факультеті Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка. Високий авторитет вчителя та його вміння захопити учнів досконалыми прийомами мануальної техніки вразили Василевича-студента настільки, що він вирішив присвятити своє життя роботі з хоровими колективами.

Принагідно зазначимо, що Львівська диригентська школа виховувала професійно вишколених майстрів, котрі були готові до цілісного комплексу найскладнішого виду музичного мистецтва, ставали митцями з першокласною мануальною технікою, пристрасним темпераментом, сильною волею, яскравими організаційно-музичними якостями, безмежною працелюбністю і самовідданістю [6].

З 1946 року В. Василевич стає хористом Державної хорової капели «Трембіта» у Львові, а згодом одним з її керівників. У цей час керівниками хорової капели «Трембіта» були уславлені диригенти, хормейстери Дмитро Котко, Петро Гончаров, Олександр Сорока, Микола Колесса, Павло Муравський. Під керівництвом цих диригентів Володимир поглибив свої знання, особливо необхідні в практичній роботі з професійним хоровим колективом. Вже тоді для нього як диригента були властиві такі хормейстерські риси, як суворе дотримання під час репетиційної роботи вокально-хорових деталей. У час роботи над хоровим твором Володимир Василевич передовсім наполягав на виявленні його композиційних елементів: періодів, музичних речень, фраз. Великого значення він надавав роботі над вокально-хоровою технікою. Особливо це стосувалося сопранової та тенорової партій, оскільки вони під час співу переважно перебували у високому регістрі. А це, в свою чергу, вимагало позиційного округленого співу. На відміну від інших диригентів-хормейстерів Володимир Василевич в роботі з хоровою капелю «Трембіта» домігся глибокого академічного ансамблевого звучання. Саме на це звертали увагу професійні диригенти-хормейстери, які мали можливість слухати спів капели «Трембіта» та відповідно його оцінювати. Саме на це

звернув увагу відомий хоровий диригент Степан Стельмашук, який вперше побачив Володимира Василевича на концерті капели на початку 50-х років у філармонії. Вражений виступом, згодом зазначав: «Капелою диригував незабутній Володимир Василевич. У той час колектив був в zenіті свого мистецького розквіту, кожний проспіваний нею твір викликав ентузіазм у слухачів, а виконана того дня знаменита «Гагілка» С. Людкевича нас приголомшила» [8, с. 67].

Непересічною постаттю, великим авторитетом для В. Василевича став відомий диригент-хормейстер П. Муравський. Саме він з 1948 року очолював художнє керівництво Державною хоровою капелою «Трембіта». Саме з цього часу Володимир Василевич і Павло Муравський стали друзями, оскільки були однодумцями в трактуванні хорових творів та в розумінні вокально-хорової органіки. На цю творчу спорідненість звертали увагу тодішні відомі диригенти-хормейстери. Саме завдяки творчій співпраці В. Василевича і П. Муравського «Трембіта» «сягнула найбільших висот за всю історію своєї творчої біографії, залишаючи далеко позаду успіхи провідних хорових колективів України і багатьох із рахунку найкращих на теренах усього Радянського Союзу» [6].

На творчі взаємини обох керівників «Трембіти» звернув увагу й музикант Роман Береза. З цього приводу він зазначав, що Павло Муравський «високо цінував обдарованість свого хорового побратима (В. Василевича. – Г. М.) Він, як головний диригент «Трембіти», щедро ділився успіхами, славою та численними перемогами зі своїм помічником, при цьому постійно підкреслюючи у Василевичу високий професіоналізм, індивідуальне відчуття хорових барв, глибинне розуміння музичної форми твору і уміння все це поєднувати із вродженою вимогливістю, найперше до себе і до хористів, та невідомою загальною культурою» [3, с. 201].

Маєстро Василевич в роботі з колективом з елементів вокально-хорової роботи найбільше уваги приділяв інтонації та

строю, що було основою доброго ансамблевого звучання. «Якось особливо відпрацьовував нюанси, фразування, здавалося, що до неймовірного доводив крещендо і димінуендо у хорових мініатюрах («Чуєш брате мій» Кирила Стеценка, «Сива зозуленька» Філарета Колесси)» [8, с. 69].

З 1948 року Володимир Василевич залишаючись керівником «Трембіти», почав працювати викладачем хорових дисциплін у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка. Саме з цього часу, крім викладання хорового диригування, він очолював студентський хор, який став творчою лабораторією в опануванні студентами практики роботи з хором. Працюючи зі студентським хором консерваторії, В. Василевич виховав цілу плеяду відомих в майбутньому диригентів-хормейстерів. Серед них – народні артисти УРСР Іван Гамкало, Андрій Кушніренко; заслужені діячі мистецтв Орест Кураш, Іван Майчик, Степан Стельмашук, заслужені артисти України та працівники культури Володимир Верней, Ігор Жук та ін., які прославили хорову школу Володимира Василевича не лише в Україні, а й поза її межами.

На особливу увагу Володимира Василевича як керівника студентського хору консерваторії заслуговував репертуар. До речі, він був різноманітним як за жанровим так і за стильовим спрямуванням. Незважаючи на те, що в репертуарі звучали хорові твори європейських композиторів, В. Василевич надавав значної уваги творам як центральноукраїнських, так і західноукраїнських композиторів. Знаковими у репертуарі колективу, керованого Володимиром Василевичем, були такі монументальні хорові твори як поема-симфонія «Кавказ» Станіслава Людкевича, кантати «Хустина» Генріха Топольницького та Левка Ревуцького, «Радуйся, ниво неполитая» Миколи Лисенка, «Весна» Мирослава Скорика. На особливу увагу заслуговують хорові твори зарубіжних композиторів-класиків, зокрема «Круцифіксус» Йогана Себастьяна Баха, «Реквієм» Вольфганга Амадея Моцарта, «Пори року» Франца Йосифа Гайдна,

«Самсон» Георга Фрідріха Генделя. Високу оцінку студентському хору дав знаменитий композитор Олександр Свешніков, який, послухавши у його виконанні «Реквієм» В. А. Моцарта, захоплено вигукнув: «Я просто не сподівався, що у Львові на такому рівні може звучати «Реквієм» Моцарта» [15, с. 68]. Згадані твори неодноразово звучали і під орудою М. Колесси та І. Паніна з симфонічним оркестром.

Вагоме місце в репертуарі студентського хору, керованого Володимиром Василевичем, займали й обробки українських народних пісень. Серед них: «Гей дуба-дуба» Григорія Давидовського, «Сусідка» Миколи Ракова, українські народні пісні в обробці Миколи Леонтовича.

Значне місце в репертуарі студентського хору консерваторії під орудою Володимира Василевича займали хорові твори галицьких композиторів. Серед них «Ой по горі роман цвіте» Михайла Вербицького, «Крилець» Віктора Матюка, «Вулиця» Миколи Колесси, «Огні горять» Ізидора Воробкевича.

У час керування Володимиром Василевичем студентським хором консерваторії в репертуарі колективу були ще й такі знакові твори: «Лічу в неволі» Дениса Січинського, «Ой сивая та й зозуленька», «Літні тони», «Льодолом», «Легенда» Миколи Леонтовича, «Сон» та кантата «Шевченкові» Кирила Стеценка, кантата «Хустина» Левка Ревуцького та ін. Вони звучали майже в кожному концертному виступі студентського хору.

В репертуарі колективу вагоме місце займали хорові твори центральноукраїнських композиторів. Володимир Василевич вперше, 1962 року, у Львові підготував концертну програму з творів Кирила Стеценка, де виконувались «Сійтеся квіти», «Сон», «Ой сивая та і зозуленька». У цій концертній програмі вперше прозвучали й «Журавлі» («Чуєш, брате мій») і до речі, Володимир Василевич є першим автором аранжування пісні для мішаного хору, незважаючи на те, що пісня була написана братами Богданом та Левком Лепкими, які були українськими січовими стрільцями й забороненими у той час

радянською владою поетами. Вона була небажаною для виконання хоровими колективами, а її виконання студентським хором під орудою Володимира Василевича у той час сприймалося як національний подвиг.

З 1955 року Володимир Василевич очолює кафедру хорового диригування у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка й таким чином присвячує себе вихованню майбутніх професійних хормейстерів. Саме це спонукало його до підготовки аранжування та упорядкування хорових творів західноукраїнських композиторів. 1965 року виходить перше друковане видання «Хорові твори українських композиторів кінця XIX – початку XX століття» [11] до якого ввійшли хорові твори для мішаного складу без супроводу Михайла Вербицького, Віктора Матюка, Івана Лаврівського, Ізидора Воробкевича, Генріха Топольницького, Ярослава Ярославенка, Станіслава Людкевича та ін.

1968 року друком вийшов другий випуск збірника «Хорові твори українських композиторів кінця XIX – початку XX сторіччя» [12] за упорядкуванням Володимира Василевича. У цьому випуску опубліковано 21 хоровий твір вищезазначених галицьких композиторів. Твори були аранжовані для чоловічого виконання без супроводу. Це дало можливість диригентам мати готовий матеріал для однорідного (чоловічого) хорового виконання. Адже в Галичині у той час домінували чоловічі хори серед інших видів виконавства.

Третій випуск збірника «Хорові твори українських композиторів кінця XIX – початку XX сторіччя» [13], що вийшов 1970 року за упорядкуванням Володимира Василевича, містить твори вищезазначених західноукраїнських композиторів з відмінними від попередніх назвами. Це дало можливість хоровим диригентам розширити репертуар та ознайомити слухачів із новими творами західноукраїнських композиторів. Зауважимо, що ці твори аранжовані упорядником для мішаного складу хору.

Четвертий випуск збірника «Хорові твори українських композиторів кінця XIX початку XX сторіччя» [14] вийшов друком 1973 року. Його упорядник Володимир Василевич уклав у ньому хорові твори великої форми. Серед них: «Огні горять» Ізидора Воробкевича, «Хоровод» з опери «Купало» Анатолія Вахнянина, «Якби мені черевики» Філарета Колесси та «Лічу в неволі» Дениса Січинського.

Загалом, чотири випуски збірників «Хорові твори українських композиторів кінця XIX – початку XX сторіччя» за упорядкуванням Володимира Василевича, без сумніву, стали настільним посібниковим матеріалом як для студентів вищих, так і середніх навчальних музичних закладів, а також репертуаром для аматорських та професійних хорів мішаного та чоловічого складу виконання.

Визнанням заслуг Володимира Василевича, як диригента та педагога, стало присвоєння йому 1956 року звання Заслуженого артиста УРСР.

Отже, Володимир Василевич, без сумніву, належить до видатних українських хорових диригентів 1940 – 1960-х років XX століття. Свідченням цього є його непересічний талант, не лише як музиканта-хормейстера, але і як педагога-вихователя студентської молоді та організатора хорового руху в Україні. Його різнобічна фахова гуманітарна підготовка стала основою для глибокого розуміння музичного мистецтва в цілому. Тому, працюючи з хоровими колективами, він вмів довести виконання кожного окремо взятого хорового твору до філігранності. Його сподвижницька діяльність як музиканта, без сумніву, залишила яскравий слід в історії українського хорового мистецтва, стала платформою для подальшого його поступу. Ім'я Володимира Василевича є мистецькою гордістю не лише Тернопільщини, а й усієї України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Державний архів Тернопільської області, ф. 234, оп. 1, спр. 129, арк. 6, С.10–11.
2. Бенч О. Український хоровий спів. Володимир Владиславович Василевич (1911–1962) / О. Бенч // Воля і доля [упор. Чупашко І.П.]. Львів: Афіша. 2008. С. 17–19.
3. Береза Р.П. Виступ на вечорі пам'яті // Володимир Василевич: / Р.П. Береза // Воля і доля [упор. Чупашко І. П.]. Львів, Афіша, 2008. С. 190–209.
4. Гойсак Володимир, Гринчук Ірина. Родина Василевичів у музичній культурі України (XX початок XXI ст.) // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Історія. № 1. 2012. С. 229–235.
5. Кушніренко А. Спогади про В. Василевича / А. Кушніренко // Воля і доля [упор. Чупашко І. П.]. Львів: Афіша, 2008. С. 75–77.
6. Луців Ю. Роздуми та спогади / Ю. Луців // Воля і доля [упор. Чупашко І. П.]. Львів: Афіша, 2008. С. 70–74.
7. Музична Тернопільщина: Бібліогр. покажчик / Уклад. В. Я. Миськів. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008, 288 с.
8. Стельмашук С. Штрихи до портрета Володимира Василевича як митця / С. Стельмашук // Воля і доля [упор. Чупашко І. П.]. Львів: Афіша, 2008. С. 29–70.
9. Тернопільський енциклопедичний словник. Т. I, Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. С. 223.
10. Цигилик Олег. Недоспівана пісня (мої спогади про В. В. Василевича) / О.Цигилик // Воля і доля [упор. Чупашко І. П.]. Львів: Афіша, 2008. С. 80–87.
11. Хорові твори українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ сторіччя. I випуск // упорядник Володимир Василевич // загальна редакція Юрія Таранченка, Київ: «Музична Україна», 1965. С. 80.

12. Хорові твори українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ сторіччя. ІІ випуск // упорядник Володимир Василевич // загальна редакція Юрія Таранченка, Київ: «Музична Україна», 1968. – С.82
13. Хорові твори українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ сторіччя. ІІІ випуск // упорядник Володимир Василевич // загальна редакція Миколи Колесси, Київ: «Музична Україна», 1970. С. 49.
14. Хорові твори українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ сторіччя. ІV випуск // упорядник Володимир Василевич // загальна редакція Миколи Колесси // Київ: «Музична Україна», 1973. С. 60.
15. Чупашко І. П. Диригентсько-хорова діяльність Володимира Василевича у 40–50-х роках ХХ століття / І. П. Чупашко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. № 1. 2011. С. 64–69.
16. Чупашко І. П. Володимир Василевич. Воля і доля / упор. Чупашко І. П. – Львів: Афіша, 2008. – 216 с.
17. Український католицький університет // Режим доступу до ресурсу: <http://ucu.edu.ua/about/history/>

2.2. Самодіяльна народна хорова капела «Будівельник» під орудою Ігоря Левенця – провідний колектив Тернопільщини. *Олег Смоляк, Анатолій Баньковський*

Останнім часом українські музикознавці все частіше звертаються до питань, що пов'язані з дослідженням діяльності відомих творчих особистостей у сфері хорового виконавства. Ці дослідження дають можливість виявити специфіку диригентсько-хорової роботи того чи іншого митця й узагальнити її на музикознавчому та соціокультурному рівнях. До таких, зокрема, належить відомий на Тернопільщині та далеко поза її межами хоровий диригент, багатолітній художній керівник відомої

мих не тільки в Україні хорових колективів «Будівельник» та «Галичина», викладач Тернопільського обласного державного музичного училища ім. Соломії Крушельницької, заслужений діяч мистецтв України Ігор Прокопович Левенець.

Його ім'я з самого початку творчої діяльності привертало увагу музикантів і шанувальників диригентського мистецтва професійним підходом до роботи з хором, працьовитістю, невтомною мистецькою та педагогічною діяльністю. Однак у музикознавстві та музичній педагогіці його творчість належним чином не висвітлена, а зводилася лише до принагідних загальних констатацій фактів у місцевій періодиці [6; 9; 10] та подачі коротких творчих біографічних довідок у місцевих [3; 5; 7] та республіканських [8] енциклопедичних словниках. На жаль, ґрунтовного, цільного матеріалу про диригентсько-хорову діяльність Ігоря Левенця поки що немає.

Мета дослідження – висвітлити та проаналізувати основні етапи диригентсько-хорової роботи Ігоря Левенця з самодіяльною народною хоровою капелюю «Будівельник» тресту «Тернопільпромбуд» за період з 1969 по 1991 роки.

Провідним аматорським хоровим колективом на Тернопільщині у 1970–1980-х роках була самодіяльна народна хорова капела «Будівельник» тресту «Тернопільпромбуд», якою з 1969 по 1991 рік керував талановитий хормейстер, випускник Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, учень професора Миколи Колесси Ігор Левенець¹.

¹ Левенець Ігор Прокопович народився 16 липня 1942 р. в с. Голешів нині Жидачівського району Львівської області. Закінчив хорове відділення Дрогобицького державного музичного училища (1961) та Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка (1969). З 1969 року працював викладачем диригентсько-хорових дисциплін Тернопільського обласного державного музичного училища ім. Соломії Крушельницької. Керівник самодіяльних народних хорових капел «Будівельник» (1969–1991), «Галичина» (1991–2006), мішаного хору Тернопільського обласного державного музичного училища ім. Соломії Крушельницької (з 1994 р.). У 1999 році отримав почесне звання заслуженого діяча мистецтв України. Помер 22 вересня 2022 р. [7, с. 327].

З самого початку своєї діяльності цей колектив відзначався високохудожнім рівнем виконання та активною концертною діяльністю. Це було пов'язано з тим, що його очолювали до Ігоря Левенця провідні тернопільські хорові диригенти Левко Гіпський² та Микола Вороняк³. Найбільш активною концертно-виконавська діяльність хорової капели «Будівельник» була в час керування нею Ігорем Левенцем. Адже його вокально-хорові знання, здобуті у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка під керівництвом відомих педагогів, професорів Остапа Йосиповича Дарчука (вокал) і Миколи Філаретовича Колесси (диригування), почали активно втілюватися в художньо-виконавську практику.

Творча праця Ігоря Левенця з самодіяльною народною хоровою капелою «Будівельник» тресту «Тернопільпромбуд» розпочалася 3 жовтня 1969 року⁴, з часу його праці в Терно-

² Гіпський Левко Іванович народився 4 березня 1928 року в м. Кременці Тернопільської області в сім'ї музиканта Івана Гіпського. Початкову і загальну середню освіту здобув у Кременецькій середній школі. 1948 року закінчив Кременецьку музичну школу по класу фортепіано. Трудове життя розпочав з 1944 року, працюючи концертмейстером Тернопільської хорової капели. З 1948 по 1949 рік працював у Кременецькому педагогічному училищі викладачем музики. З 1950 по 1961 рік працював педагогом у Кременецькій музичній школі. З 1961 по 1963 рік працював в Одеському оперному театрі. З 1963 по 1968 рік навчався на диригентському факультеті Одеської державної консерваторії (клас професора К. Пігрова). З 1963 по 1967 рік керував самодіяльною народною хоровою капелою «Будівельник». З 1967 по 1973 рік очолював самодіяльну хорову капелу «Освіта». Помер 28 березня 1984 року [1].

³ Вороняк Микола Михайлович народився 27 грудня 1922 року в с. Венглювка Кросненського повіту (Польща). Закінчив Львівську державну консерваторію ім. М. В. Лисенка (1952). З 1952 р. – художній керівник Тернопільської обласної філармонії, головний диригент хорової капели. Заслужений працівник культури України (1973). Помер 26 червня 1974 року [2, с. 309].

⁴ Хорова капела «Будівельник» була створена в 1963 році колишнім художнім керівником хорової капели Тернопільської обласної філармонії, Миколою Вороняком. У кінці цього року через хворобу Вороняка її очолив талановитий хоровий диригент Левко Іванович Гіпський, який, попрацю-

пільському обласному державному музичному училищі ім. Соломії Крушельницької.

Перше заняття Ігоря Левенця з хоровою капелою «Будівельник» відбулося в присутності тодішнього начальника Тернопільського обласного управління культури Миколи Янкового і художнього керівника цієї капели Миколи Вороняка. Ігор Левенець розпочав репетицію з художнього опрацювання твору «Сон» К. Стеценка, який вже був розучений з хористами попереднім керівником. Уже з перших хвилин репетиції їх захопила методика роботи Ігоря Левенця над твором, зокрема його глибоке і фахове трактування як окремих фраз, так і всього твору. Відповідно й колектив капели приємно вразив Ігоря Левенця. Адже замість звичайних аматорів-любителів її основу складали колишні співаки професійного хору, що діяв донедавна при Тернопільській обласній філармонії. Вони, як виявилось, мали хороші вокальні дані й навикі співу в академічній капелі. Такий склад одразу заінтригував Левенця й викликав у нього бажання довести колектив до високого мистецького рівня.

Ігор Левенець для підсилення чоловічої групи запросив до участі в капелі й студентів хорового відділення Тернопільського музичного училища ім. Соломії Крушельницької – переважно учнів свого класу. Серед них були Василь Вонсул, Олег Смоляк, Богдан Гаврилюк, а також учні інших викладачів – Мирон Гавриляк, Богдан Кріль, Григорій Луців, Олег Тхор. Студентський склад значно підсилив капелу як у кількісному, так і в якісному значенні. До речі, вони отримали в цьому колективі велику художньо-виконавську практику не лише як хористи, але й як диригенти (кожен із них у майбутньому проявив себе як фаховий хормейстер).

вавши з капелою п'ять років й довівши її до високого мистецького рівня, через певні непорозуміння з колективом залишив художнє керівництво капелою. Опісля капелу знову очолив Микола Вороняк, але через хворобу він знову залишив працю з капелою.

Із самого початку Ігор Левенець розпочав інтенсивну роботу над удосконаленням хорової органіки. Власне це був той напрямок його діяльності, який дав змогу в скорому часі вивести колектив на високі мистецькі горизонти. А все розпочалося із вокалізації голосних і приголосних звуків у хорових партіях, які через деякий час набули справжнього академічного звучання, особливо це відчувалося в сопрановій партії, яка є визначальною в оцінці професіоналізму колективу (якщо керівник хору зуміє домогтися резонуючого звучання сопранової партії, то хор зазвучить академічно). Власне Ігор Левенець сам володіє вишколеним резонаторним співом і вміє передати його хористам. Така прискіплива робота маестро над хоровою органікою вивела самодіяльну народну хорову капелу «Будівельник» на новий якісний рівень й, без перебільшення, поставила її в ряд найуспішніших українських хорових колективів. Про це свідчать й висловлювання відомих українських музикантів-професіоналів, зокрема провідного композитора Івана Карабиця, який, аналізуючи перед президією Міністерства культури УРСР виступ капели в м. Києві, зауважив, що це справжній високомистецький колектив, який може позмагатися з будь-яким іншим професійним хором.

Ігореві Левенцю запам'яталася участь хорової капели «Будівельник» у концерті, присвяченому 100-річчю від дня народження співачки світової слави, уродженки с. Білявинці що на Тернопільщині Соломії Крушельницької, котрий відбувся 23 вересня 1972 року в Тернопільському обласному музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка. У ювілейних заходах, присвячених цій даті, брали участь відомі українські музиканти з Києва, Львова, Чернівців, Хмельницького та інших міст. Серед них – Микола Колесса, Анатолій Кос-Анатольський, Мирослав Скорик, сестри Марія, Даниїла та Ніна Байко, Михайло Головащенко, Андрій Кушніренко та інші відомі культурно-громадські діячі. Всі вони побували на концерті, в якому брала участь і самодіяльна хорова капела

«Будівельник» під керівництвом Ігоря Левенця. Капела виконувала твори «Партія веде» Євгена Козака, «Сон» Кирила Стеценка та «Поема» Зденека Фібіха [4], які вразили високих гостей професіоналізмом виконання та самобутньою інтерпретацією. Більшість відомих гостей поспішили за куліси привітати диригента та учасників капели з успішним виступом, який особливо привернув їхню увагу. Високу похвалу хоровій капелі та, зокрема, Ігореві Левенцю висловив професор Никола Колесса. Він засвідчив високий художній рівень колективу та органічне злиття диригента і хору, наголосивши: «Ви є справжній хоровий диригент».

Достойну оцінку самодіяльній народній хоровій капелі «Будівельник» дали фахівці-музиканти й широка слухачька аудиторія в Болгарії, де колектив брав участь у Декаді радянського мистецтва, присвяченій 50-річчю утворення СРСР (грудень 1972 року). Хорова капела «Будівельник» виступала в концертному залі м. Слівена (Болгарія) перед високоповажною публікою й отримала надзвичайно високу оцінку. Більшість професійних болгарських музикантів не могли повірити, що це виступає самодіяльний хор. Колектив виступив і в інших місцях Слівенського округу й також був оцінений на «відмінно». Керівництво Слівенського окружного пропонувало Ігореві Левенцю очолити хорову капелу м. Слівена, навіть обіцяло створити всі умови для цього. Хороші відгуки капела отримала й від учасників радянської делегації на чолі з міністром освіти СРСР В. Тихоновим (у делегації брали участь секретарі ЦК Компартії радянських республік з Естонії, Білорусії, Грузії).

Ігор Левенець як художній керівник хорової капели «Будівельник» з самого початку усвідомив, що мистецьке зростання колективу немислиме без активного концертного життя та різностильового репертуару. Ці дві домінуючі риси визначили основний вектор всієї його багаторічної художньо-виконавської і педагогічної діяльності.

З самого початку роботи з самодіяльною народною хоровою капелою «Будівельник» Ігор Левенець особливого значення надавав репертуару та шліфуванню його у різного рівня концертних виступах. Адже міське та обласне управління культури постійно залучали цей колектив до концертів, присвячених пам'ятним державним датам.

Репертуар самодіяльної народної хорової капели «Будівельник» під керівництвом Ігоря Левенця завжди був цікавим і різноманітним. Він мало чим відрізнявся від репертуару професійних хорових академічних колективів і включав у себе три блоки: хорові твори західноєвропейських композиторів, твори українських і російських композиторів та обробки народних пісень. Західноєвропейську хорову класику представляли «Ave Maria» Франца Шуберта, «Ave Maria» Леонардо Луцці, «Requiem aeternam» Джузеппе Верді, «Ніч» Шарля Гуно, «Вечерняя звезда», «Грёзы» Ріхарда Шумана, «Ave verum» Шарля Гуно, «Фантазія До мажор» для фортепіано, мішаного хору і симфонічного оркестру Людвіга ван Бетховена, «Поема» Зденека Фібіха.

Зарубіжна хорова класика у репертуарі хорової капели «Будівельник» під керівництвом Ігоря Левенця – це той показник, який визначав академізм колективу, вміння виконувати твори в тому чи іншому стильовому напрямку. Адже виконання твору, що представляє українську хорову класику, не має строго визначених рамок академізму й часто виконується хорами із явно вираженими аматорськими рисами (відсутність резонаторського співу, невідповідність стильовим особливостям тощо). Ігор Левенець, працюючи над творами західноєвропейської класики, завжди звертає увагу на стильову приналежність твору, багатство його виражальних засобів. Кожен твір західноєвропейського композитора в інтерпретації Ігоря Левенця – це продумана від початку до кінця композиція. Вона має відповідне стильове «обличчя» й глибину художнього виконання.

Значне місце в репертуарі хорової капели «Будівельник» займала й російська класика. Це твори суто російських композиторів-класиків та твори композиторів 70–80-х років ХХ століття. Першу групу складають твори «Повстречался сын с отцом» Георгія Свиридова, «Зимняя дорога» Віссаріона Шебаліна, «Горные вершины» Антона Рубінштейна, «Зима» Віктора Каліннікова, «Лесное озеро» Міхкеля Людіга.

Російська хорова класика – це твори, багаті на вокально-хорову техніку, динаміко-агогічну палітру, штрихову амплітуду. Без них, як і без творів західноєвропейської класики, хоролий колектив не міг зреалізувати свої професійні можливості. Хоча, на відміну від західноєвропейської хорової класики, твори російських композиторів були обов'язковими у концертних програмах. Без них жодний український хоролий колектив не залучався до концертних виступів. Пласт російської хорової музики в інтерпретаціях Ігоря Левенця завжди звучав високопрофесійно й привабливо, з відчуттям російського хорового стилю.

Значно більшою кількісно є друга група творів тогочасних російських композиторів. Це «Там, где была война» Владислава Дмитрієва, «Баллада о солдате» Миколи Пескова, «Песня о криницах» Андрія Ешпая, «По снежным просторам» Бориса Снеткова, Аріозо матері із кантати «Нам нужен мир» Анатолія Новікова, «Соловьи» Василя Соловйова-Сєдого, «Над Хатынью колокола» Іона Мельника, «Повстречался сын с отцом» Георгія Свиридова, слова Олександра Прокоф'єва, «Сегодня песни большой день» Петеріса Барісона. Ця група творів належала до обов'язкового репертуару. Вони склали фонд радянських пісень, які були основою комуністичної ідеології, хоча більшість із них мали достойне музичне тло й були цікавими як для хормейстерів, так і для слухачів. У репертуарі хорової капели «Будівельник» ці твори звучали на високому музичному та виконавському рівні. У цілому, вони гідно доповнювали репертуар колективу.

Найважливіше місце в репертуарі хорової капели «Будівельник» під керівництвом Ігоря Левенця займали твори українських композиторів. Серед них: «Вічний революціонер», «Гуман хвилями лягає» – хор з першої дії опери «Утоплена» Миколи Лисенка, «Поклін» Михайла Вербицького, «Лічу в неволі» Дениса Січинського, «Сонце ся сховало» Станіслава Людкевича, «Сон» Кирила Стеценка, «Літні тони», «Легенда» Миколи Леонтовича, «Садок вишневий коло хати» Богдана Вахнянина, «Упав солдат» Анатолія Кос-Анатольського, «Ой коли б я сокіл» – пісня Максима з опери Анатолія Кос-Анатольського «Назустріч сонцю», «Слався, мирний труд» Платона Майбороди, «Три тополі», «Вівчарик» Євгена Козака, «Вареники» Степана Сабадаша. Це власне той репертуар, що репрезентує хорову капелу «Будівельник» як високомистецький колектив із орієнтацією на професійний рівень у роботі. Працюючи над кожним твором українського композитора, Ігор Левенець орієнтувався на його художні смаки та мистецькі уподобання. Твори українських композиторів були тонко відчутні професійним диригентом та високо оцінені їхніми авторами, що слухали це виконання. Високу мистецьку оцінку Ігор Левенець отримав від композиторів Миколи Колесси, Євгена Козака, Анатолія Кос-Анатольського, Степана Сабадаша та ін. Вони однозначно підкреслювали високий професіоналізм виконання та самобутність художньої інтерпретації творів.

На особливу увагу в репертуарі хорової капели «Будівельник» заслуговують обробки українських народних пісень та пісень народів світу. Більшість із них – це обробки Миколи Леонтовича. Серед них: «Щедрик», «Дударик», «Піють півні», «Пряля», «Ой стану я в понеділок», «Над річкою бережком», «Ой сивая зазуленька». Як глибокий знавець і виконавець народних пісень Ігор Левенець тонко відчував їхню природу звучання, зокрема їхнє композиційне розгортання – зав'язку, експозиційне наростання, кульмінацію, епілог. Кожна строфа чи композиційна структура Леонтовичевих обробок дихала у

виконанні хорової капели «Будівельник» неповторністю музичної форми й свіжістю звукових барв. Кожен динамічний відтінок, штрих чи агогічне розгортання були вмотивовані й виправдані. Прикладом цього може послужити «Щедрик» Миколи Леонтовича, що звучить в інтерпретації Ігоря Левенця як безпосереднє щедрувальне дійство: початок твору звучить тихо, ніби гурт щедрівників здалеку наближається до осель, потім звучання поступово наростає, створюючи ауру самого щедрування під вікнами господаря, і в останніх тактах твору звук поступово зменшується, ніби імітує відхід від оселі щедрівників. Цей твір у виконанні хорової капели «Будівельник», без сумніву, належав до знакових, візитівкових. За цим твором можна відразу визначити, що це співає хорова капела «Будівельник» під орудою Ігоря Левенця.

У концертних програмах хорової капели «Будівельник» твори в обробці Леонтовича переважно виконувалися на завершення і супроводжувалися бурхливими оплесками слухачів. Такий позитив впливав із глибокого проникнення диригента в природу кожної окремо взятої пісні. Адже інтерпретаційна концепція завжди була заземлена у той чи інший народнописаний жанр. Обрядові пісні Ігор Левенець завжди трактує як складову певного жанру. Звичайні пісні закорінені у психологію кожного окремо взятого персонажа, а жартівливі та споріднені з ними пісні мають танцювальний ухил.

Трактування народних пісень Ігорем Левенцем не має вироблених наперед штучних кальок, а пронизане самою природою їхнього чуття та усвідомленим ставленням до їхнього відтворення. Адже Ігор Левенець змалку вихований на народній пісні й через те дуже тонко відчуває природу її відтворення. Народна пісня – це основа його мистецько-художньої стихії.

Провідне місце в репертуарі хорової капели «Будівельник» займають обробки народних пісень й інших композиторів, зокрема Станіслава Людкевича («Бодай ся когут знудив», «Ой Морозе, Морозенку», «Гагілка»), Григорія Давидовського

(«Стелися, барвінку»), Миколи Ракова («Ой дуб, дуба, дуба»), Якова Яциневича «Сусідка», Кирила Стеценка («Чуєш, брате мій»), Євгена Козака («Наша Аничка») та ін.

Обробки українських народних пісень у трактуванні Ігоря Левенця мають свою виконавську специфіку. Вона полягає в тому, що кожна обробка – це ніби окрема побутова чи обрядова картинка, що відрізняється одна від одної динаміко-агогічною палітрою. Зокрема, обробки обрядових пісень наповнені світлими й теплими барвами, родинно-побутові пісні звучать, виходячи з обставин їхнього виконання, соціально-побутові – сповнені героїчного чи трагічного забарвлення (в залежності від їхнього змістового наповнення). Такий широкий виконавський спектр пов'язаний із розумінням Ігорем Левенцем як інтерпретатором специфіки кожного жанру й обставин їхнього виконання чи функціонального призначення.

У репертуарі хорової капели «Будівельник» мали місце й обробки пісень інших народів – латвійські, молдавські, російські, болгарські. Серед них: російська народна пісня в обробці Олександра Свєшнікова «Вечерний звон», латвійська народна пісня в обробці А. Юр'яна «Вій, вітерець», болгарська народна пісня в обробці Петра Динева «Ой ти Данче, мамино фиданче» та ін. Ігор Левенець як інтерпретатор пісень інших народів звертав увагу на їхні стильові особливості як на рівні музичного, так і мовного діалектів. Консультувався з діалектологами щодо правильної вимови оригінальних текстів. Тому кожна народна пісня сприймалася в інонаціональному середовищі з великим успіхом, оскільки була наближена до певних місцевих традицій.

У репертуарі хорової капели «Будівельник» були й твори радянської тематики. У той час це були своєрідні «паровозики», без яких не могла втілитися на сцені будь-яка концертна програма. Ігор Левенець, підбираючи твори цього спрямування, завжди звертав увагу на їхній мистецький рівень, тобто тяжів до мінімальної ідеологічної заангажованості. Протягом

багатьох років у концертних програмах капели «Будівельник» були твори «Партія веде» та «Під небом України» Євгена Козака. В змістовому відношенні вони були настільки закамурфльовані, що ідеологічна мотивація в них була зведена до мінімуму, лише домінували мотиви любові до рідного краю та до навколишньої краси. У концертних програмах капели ідеологічний репертуар завжди був присутній, але ніколи не переважав, без нього в ті часи обійтися було неможливо.

Окремо треба відзначити репертуар, який репрезентував хорову Шевченкіану. Це твори: «Садок вишневий коло хати» Богдана Вахнянина, «Чи ми ще зійдемося знову», «Сонце заходить» Станіслава Людкевича, «Думи мої», обробка для хору Євгена Козака, «Рече та стогне Дніпр широкий» (музика Григорія Гладкого, обробка для хору Левка Ревуцького), «Заповіт» (обробка для хору Кирила Стеценка), «Лічу в неволі» Дениса Січинського та ін. Ці твори були основою програм концертів, які кожного року відбувалися в концертних залах м. Тернополя та в актовій залі будинку культури «Тернопільпромбуд».

Виконання хорової Шевченкіани капелюю «Будівельник» завжди супроводжувалося слухачами шквалом оплесків, адже кожен твір був протрактований самобутньо й неповторно. Ігор Левенець як хоровий диригент інтерпретував музику на слова Кобзаря по-особливому тому, що вірші Шевченка він часто виконував на сцені як декламатор і крізь його серце проходило кожне слово Великого Поета. Кожен інтонаційний, ритмічний елемент поезії був пропущений диригентом крізь ритмічну пульсацію своєрідно, у широкій палітрі динамічних та агогічних відчуттів.

Хорова капела «Будівельник» протягом всього періоду своєї діяльності завжди брала участь у Шевченківських концертах, що відбувалися в м. Тернополі та поза його межами. Її високомистецьке виконання творів українського поета завжди з захопленням сприймалося слухачами й схвально оцінювалося відомими хоровими диригентами (Андрієм Кушніренком, Ми-

хайлом Кречком, Анатолієм Авдієвським, Євгеном Савчуком, Богданом Антківим, Олегом Цигиликом, Богданом Дерев'янком та ін.). Музичне втілення Шевченкової поезії завжди базувалося на глибокому розумінні хорового співу, органічному поєднанні динаміко-агогічних відтінків та природному композиційному розгортанні. Особливу увагу в професійних музикантів привертала інтерпретація шевченківських творів, що повністю впливала зі змісту поетичного твору й була підпорядкована словесній стопності поетичного тексту. Ігор Левенець тонко відчував внутрішній зміст твору та афектацію кожного слова, тому трактування музичної Шевченкіани митцем завжди відрізнялося від хорових інтерпретацій інших диригентів.

Перевагу над іншими аналогічними колективами хорова капела «Будівельник» мала в тому, що серед її учасників були два басы-октавісти – Теофіл Мойсович і Віталій Веселовський. Їхнє октавне дублювання басової партії в певних місцях часто здіймало бурхливі овації слухачів і подивування професіоналів: воно надавало хору незвичайного колориту й соковито-барвистого тембру. Це було найбільш показово у виконанні творів Миколи Леонтовича («Дударик»), Миколи Ракова («Ой дуб, дуба, дуба»), Станіслава Людкевича («Сонце ся схвало») та ін.

20 вересня 1986 року хорова капела «Будівельник» брала участь в обласному конкурсі хорових колективів імені Соломії Крушельницької. Серед значної кількості учасників колектив виборів звання лауреата першої премії й був нагороджений пам'ятним дипломом.

На конкурсне змагання винесли такі хорові твори, як «Під небом України» Євгена Козака на слова Григорія Коваля, «Родимий краю» Анатолія Кос-Анатольського на слова Богдана Кирчіва. Конкурсна комісія на чолі з народним артистом України, художнім керівником та головним диригентом Буковинського державного ансамблю пісні і танцю Андрієм Кушніренком відзначила високий виконавський рівень хорової ка-

пели «Будівельник» й рекомендувала провести на базі колективу обласний семінар хорових диригентів.

Концертмейстерами хорової капели «Будівельник» у різний час працювали Лідія Іванівна Задорожна (1969–1979), Леся Пилипівна Корній та Ольга Володимирівна Баган (1979–1983), Надія Володимирівна Фрайт (1983–1990). Їхній акомпанемент привертав увагу слухачів ансамблевістю звучання з хором, милозвучністю та професійністю виконання, вмінням розкрити разом з диригентом зміст виконуваного твору.

Отже, самодіяльна хорова капела «Будівельник» тресту «Тернопільпромбуд» під керівництвом Ігоря Левенця вирізнялася з-поміж інших такого ж статусу колективів трьома яскраво вираженими аспектами діяльності: вокально-хоровою, концертно-виконавською та репертуарною. Зокрема, вокально-хорова робота базувалася на глибокому розумінні її керівником хорової органіки та постійному її удосконаленні. Концертно-виконавська діяльність керованої Ігорем Левенцем хорової капели була плідною і багатогранною. Вона завдяки своєму високому мистецькому рівню завжди залучалася до різного роду концертних виступів, починаючи від відзначень державних свят і закінчуючи відзначеннями ювілейних пам'ятних дат, сольними концертними програмами та презентаціями українських хорових колективів за кордоном. Репертуар капели, що нараховував майже 70 творів, завжди відповідав як вимогам часу, так і високому професійному виконавському рівню, що не відставав від виконавського рівня багатьох державних колективів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Автобіографія Л. І. Гіпського // Архів Тернопільського державного обласного музичного училища ім. С. Крушельницької. Архів не упорядкований.
2. Медведик П. Вороняк Микола Платонович / Петро Медведик // Тернопільський енциклопедичний словник. – Тернопіль : ВАТ ТВПК «Збруч», 2004. Т. 1. А–Й. 695 с.

3. Осяяні талантом Соломії. До 55-річчя з часу заснування Тернопільського музичного училища імені Соломії Крушельницької / Керівник проекту, відповідальний за випуск М. Рудзінський. Тернопіль, 2013. 32 с.
4. Програма святкового концерту, присвяченого 100-річчю від дня народження співачки світової слави Соломії Крушельницької. Тернопіль: Тернопільська обласна друкарня, 1972.
5. Савак Б. Викладачі Тернопільського музичного училища імені Соломії Крушельницької: Біографічний довідник / Богдан Савак. Тернопіль: Терно-граф, 2008. 160 с. : іл.
6. Смоляк О. «Ігор Левенець: диригентська діяльність – це сенс мого життя» / Олег Смоляк // Свобода. 2012. №56 (2682). 13 липня. С. 8.
7. Смоляк О. Левенець Ігор Прокопович / Олег Смоляк // Тернопільський енциклопедичний словник / [Передм. Г. Яворського]. Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2004. Т. 1. А–Й. 695 с.
8. Смоляк О. Левенець Ігор Прокопович / Олег Смоляк // Українська музична енциклопедія / [Головний редактор Г. А. Скрипник]. Київ: вид-во НАН України. 384 с.
9. Смоляк О. Маєстро / Олег Смоляк // Соломія. 1998. №5. Квітень. С. 3.
10. Смоляк О. Продовжувач галицьких хорових традицій (Ігорю Левенцю – 70) / Олег Смоляк // Соломія. 2012. №2 (52). Червень. С. 3.

2.3. Струсівська заслужена самодіяльна капела бандуристів «Кобзар» під керівництвом Богдана Іваноньківа у фарватері української культури. Олег Смоляк, Наталія Овод

У період відновлення держави Україна вчені-музикознавці все частіше порушують питання, пов'язані з дослідженням питомого хорового мистецтва. Адже воно – це та

сфера духовної культури народу, без якої неможливе становлення й утвердження нації. Важливу роль у цих процесах відіграють регіональні провідні хорові колективи та їхні керівники. Без одержимості та самовідданості останніх високе мистецтво цих колективів не може зреалізуватися повною мірою. Одним із таких високомистецьких колективів є Струсівська заслужена капела бандуристів «Кобзар» під орудою заслуженого артиста України Богдана Іваноньківа. Саме за період його керівництва колектив досягнув мистецьких висот і став одним із найбільш затребуваних у концертних програмах не лише краю, а всієї України та зарубіжжя.

Струсівська заслужена капела бандуристів «Кобзар» під орудою Богдана Іваноньківа була в полі зору вчених-музикознавців та краєзнавців Олега Смоляка [8; 9], Олега Циглика [10], Василя Губ'яка [2], Дмитра Губ'яка [3], Петра Медведика [6], Ярослава Лемішки [5]. Вони висвітлювали творчу діяльність колективу під керуванням Богдана Іваноньківа на рівні констатації фактів, пов'язаних з концертними виступами та переліком його репертуару, без аналізу творчої діяльності колективу, зокрема ґрунтовного висвітлення методів роботи керівника з ним. Такий підхід до досягнення мистецького набутку не давав можливості осмислити її орієнтацію на професійне виконавство та оцінити її діяльність з точки зору хорового виконавства.

Мета дослідження – висвітлити творчу діяльність Струсівської заслуженої капели бандуристів «Кобзар» на рівні її концертної діяльності, підбору репертуару та основних методів роботи керівника з колективом.

У другій половині ХХ ст. в українському бандурному ансамблевому виконавстві помітне місце зайняла Струсівська аматорська заслужена капела бандуристів «Кобзар». У цей час вона була помітним творчим колективом не лише в Україні, але й поза її межами. Адже колектив ставав неодноразово лауреатом та дипломантом численних престижних всеукраїнсь-

ких, всесоюзних конкурсів та фестивалів, був творчою лабораторією для різного рівня методичних семінарів з питань роботи над вокально-хоровою технікою та специфіки підбору репертуару. Цьому колективу присвячено ряд публікацій у періодиці. Все це – заслуга її довголітнього художнього керівника, заслуженого артиста України Богдана Іваноньківа¹.

З осені 1972 р. Струсівську заслужену аматорську капелу бандуристів «Кобзар» очолив талановитий диригент – випускник Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка Богдан Іваноньків. Під його керівництвом капела досягла значних успіхів у підвищенні своєї майстерності. Підтвердженням цього є те, що відомий київський музикознавець Михайло Головащенко порівнював її виконавський рівень з виконавським рівнем Державної заслуженої капели бандуристів України. Зокрема, з цього приводу він зазначав: «...Майстерність хорового співу та гри на бандурі, розуміння змісту, стилю, колориту і характеру виконуваного, вміння створювати повнокровні, правдиві й переконливі художні образи, цього струсівським аматорам не позичати. Кожний виконаний ними твір відзначається повною довершеністю, художністю і навіть, як б сказав, співучістю, чистотою строю, акомпанемент – належною зіграністю, а виконання – справжнім натхненням. А в цілому вони

¹ Іваноньків Богдан Михайлович народився 20 січня 1945 р. в с. Ріпинці нині Чортківського району Тернопільської області. Закінчив Івано-Франківське музичне училище та Львівську державну консерваторію ім. М. В. Лисенка. З 1972 р. працював художнім керівником Тернопільської обласної філармонії. У 1975–1992 рр. – викладач Тернопільського музичного училища ім. Соломії Крушельницької. З 1994 р. – доцент Тернопільського педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Керував Струсівською заслуженою капелою бандуристів «Кобзар» (1972–1995), чоловічою хоровою капелою «Кооператор» (1976–1986) був керівником учнівського хору Тернопільського музичного училища (1975–1992) та студентського хору Тернопільського педагогічного університету (2005–2012). З 2014 по 2018 рр. – художній керівник та диригент камерного хору Тернопільської обласної філармонії. Заслужений артист України (1987), народний артист України (2017).

відрізнялися один від одного у той час лише тим, що перші – це професійні співаки, а другі – аматори, що з'їжджаються на репетиції до Струсова чи Терєбовлі з декількох сусідніх сіл» [6, с. 696]. Висока оцінка такого відомого в Україні і авторитетного критика, як Михайло Головащенко, вказує на справжній професіоналізм виконавської майстерності струсівських бандуристів, на безперечне володіння ними вокально-хоровою технікою співу та грою на бандурі.

Своє високе виконавське мистецтво і багатющий репертуар Струсівська капела бандуристів продемонструвала на своєму творчому звіті, що відбувся 18 лютого 1991 р. в м. Києві. Після кожного виконаного капелою номера у залі лунали бурхливі оплески. Кошти від цього благодійного концерту були перераховані у фонд спорудження пам'ятника Тарасові Шевченку у Санкт-Петербурзі.

Простір для розширення репертуару капели дала весна 1985 р. – початок національного відродження України, коли зникли заборони на виконання власне питомого хорового репертуару. Вільно, без цензурних оглядок зазвучали у концертах капели стрілецькі пісні Михайла Гайворонського, Романа Купчинського, Левка Лепкого, більшість з них – в обробці Богдана Іваноньківа. Оновлений піснями національно-визвольних воєн репертуар посприяв тому, що в 1987 р. колектив був нагороджений Золотою медаллю з присвоєнням звання лауреата Всеукраїнського фестивалю самодіяльного мистецтва.

Важливою подією в історії Струсівської заслуженої капели бандуристів «Кобзар» під керівництвом Богдана Іваноньківа був великий концерт колядок та щедрівок в дні Різдвяних свят, що відбувся 1990 р. у Тернопільському палаці культури «Текстильник». У ньому прозвучали з концертної естради такі колядки християнського змісту, як «Голосить світу», «У Вифлеємі нині новина», «Бог предвічний», «По всьому світу стала новина», «Ой підемо, пане-брате», «Нова радість стала», «Не плач, Рахиле» та ін. Зауважимо, що це була перша

концертна програма церковних колядок і щедрівок, представлена струсівськими капелянами широкій увазі краян. Мистецький рівень виконання, вмiла художня iнтерпретацiя творiв були високо оцiненi.

Географiя концертної дiяльностi Струсівської заслуженої капели бандуристiв «Кобзар» пiд керiвництвом Богдана Иванонькiва розширювалася. Починаючи з 1976 р., колектив виступав у Києві, Львові, Берестечку, в Росiї (Москва, Пенза), у Бiлорусi, Латвiї, Естонiї, Литвi. Капела брала участь у вiдзначеннi Шевченкiвських днiв у Каневi на могилi Шевченка 1989 р. У цьому ж році вона була учасником Всепольського фестивалю у Хожовi, а також у с. Сокиринцях Чернiгiвської облaстi – на батькiвщинi кобзаря Остапа Вересая. Капеляни брали участь у вiдкриттi «Спiвочих полiв» у Тернополi, Хмельницькому, Полтавi, у Мiжнародному фестивалi фольклору в Києві та iнших мiстах. В усiх мистецьких змаганнях вона ставала лауреатом чи дипломантом й отримувала схвальнi оцiнки вiд членiв журi та глядачiв.

З нагоди святкування 450-рiччя заснування Тернополя капеляни пiд вiдкритим небом виконували пiснi «За свiт встали козаченьки», «Коли ви вмирали, вам дзвони не грали» та iн.

Широкий резонанс мав спiльний концерт Струсівської заслуженої капели бандуристiв з Українським хором iм. Олександра Кошиця зi США у с. Саранчуки Бережанського району Тернопiльської облaстi, а також на освяченнi церкви в с. Рiпинцi тодi Бучацького району де народився художнiй керiвник колективу Богдан Иванонькiв. До речi, це була перша зустрiч хору iм. Олександра Кошиця на материковiй землi вiд часу його перебування в США.

1992 р. Струсівська капела бандуристiв пiд керуванням Богдана Иванонькiва двiчi гастролювала в Польщi, зокрема у Верхньому Шльонську, де, крiм свiтського репертуару, виконувався i духовний, зокрема колядки i щедрiвки, а також фрагменти зi Святої лiтургiї, що звучали у костелах.

Богдан Іваноньків, як художній керівник, очолив Струсівську капелу бандуристів, уже володіючи значним досвідом зі сфери хорового та сольного співу (за час навчання в консерваторії він мав можливість керувати відомими аматорськими колективами, зокрема хоровою капелою та чоловічим вокальним квартетом Львівського державного університету ім. Івана Франка, та вдосконалювати сольний спів під керівництвом професорки, народної артистки України Марії Байко та доцентки Одарки Бандрівської – племінниці Соломії Крушельницької). Глибокі знання сольного співу стали основою для досконалого володіння мистецтвом хорового співу з метою обов'язкового дотримання всіма учасниками хору єдиної манери формування звука, його відповідного резонування та утримування на глибокому диханні, дикції, строї, ансамблі та динаміці. На думку Богдана Іваноньківа, «хоровий спів як цілісний співацький процес, можна розчленувати на складові з метою виявлення функціонального значення кожної з них. Такий поділ втратив би смисл, якщо не буде прийнято до уваги, що всі компоненти хорової звучності перебувають у постійній взаємодії. Власне й основа роботи з хоровим колективом і полягає в тому, щоб вміти одночасно поєднати вокально-технічні засоби та художні завдання в єдине ціле. А грамотне оволодіння вокально-хоровими навичками дозволяє ставити все нові і більш складні художні завдання» [4, с. 147]. Зі слів Богдана Іваноньківа дізнаємося, що цей процес може стати органічним лише тоді, коли диригент постійно дотримується принципу послідовності і наступності в роботі з хором.

Основне завдання, яке ставив перед собою Богдан Іваноньків, керуючи на початковому етапі Струсівською капелою бандуристів, – навчити її учасників слухати себе під час співу, самокритично ставитися до нього і вміти зіставити свій спів зі співом інших учасників. Адже, як зазначає Сергій Попов, «розвинутий слух дає можливість співакам хору відрізнити добрий звук від поганого, а це необхідна умова ово-

лодіння вокальною культурою» [7, с. 65]. У таких випадках Богдан Іваноньків намагався словами пояснити те, що треба відчувати під час формування звука в процесі співу. Він, як фахівець, досконало знає будову голосового апарата, фізіологічні особливості голосу під час співу, процес формування співочого дихання, правила дотримання гігієни голосу.

Під час співу капели бандуристів Богдан Іваноньків постійно стежив за чистотою інтонації. Власне, на його думку, робота з колективом розпочинається зі шліфування чистоти інтонації, що є найважливішим моментом у процесі ансамблевого співу. Лише після подолання цього недоліку керівник повинен приступати до вироблення навичок формування емісії звука. Як зазначає Богдан Іваноньків, «проблема правильного співу полягає в тому, що його співочий апарат повинен правильно функціонувати, а співаку – одночасно контролювати за ним. Якщо в початкуючого співака-хориста здоровий організм, а відповідно і голосовий апарат, якщо він має добре розвинений від природи внутрішній слух, то він скоро зможе стати повноцінним співаком-ансамблістом» [4, с. 148–149].

З самого початку роботи зі Струсівською капелою бандуристів Богдан Іваноньків звертав особливу увагу на оволодіння правильним співочим диханням. У цьому аспекті він дотримувався положень видатного педагога Дмитра Аспелунга, який наголошував, що «...опора дихання – відчуття гіпнотичне. Це робота дихальних м'язів, яким чинять опір м'язи видихові. Отже, тут важливий одночасно і вдих, і видих, бо вони взаємозалежні. Одним словом, коли ми співаємо на видиху, то зразу контролюємо вдих, тобто робота м'язів постійно контролює взяття правильного дихання» [1, с. 25]. Богдан Іваноньків, власне, належить до того типу керівників, які вміють теоретично пояснити взяття дихання та показати його поступове використання на практиці, а особливо відчувати саме його взяття та використання іншими (маємо на увазі – хористами). Іваноньків часто звертав увагу на те, що в процесі

взяття дихання відчуття хористів бувають різними: одні звертають більше уваги на вдих, а інші – на видих. Тому контролювання керівником хору цього явища має бути прискіпливим. Уважність і вимогливість сприятимуть скеровуванню процесів у правильне русло.

На репетиціях Богдан Іваноньків також звертав увагу на вироблення навичок взяття дихання в залежності від фразування. У такому разі повинна відбуватись повна рецепція процесу і його цілковита корекція керівником хору цими процесами. Адже дихання треба завжди використовувати економно. Богдан Іваноньків при роботі зі Струсівською капелюю бандуристів завжди зауважував, що значний вплив на вироблення співочого дихання має фактор загального тону та настрою в колективі, а також справжнє розуміння учасниками капели кінцевого позитивного результату. Хоча при розмовній мові деякі голосні звуки виглядають досконалими, при співі вони вимагають відповідної корекції, зокрема особливої уваги потребує спів голосних «и», «е», «і», хоча ці звуки є незручними й позбавлені природної артикуляції, погано відтворюють довготу голосних. З цього приводу Богдан Іваноньків стверджував, що формування вищезазначених голосних звуків у кожного співака відбувається по-різному. Тому він пояснював часто кожному учаснику капели його індивідуальні вади при формуванні цих звуків на власному прикладі. Як він стверджував, основними вадами можуть бути: неправильне положення язика під час співу, не діафрагматичне дихання, інертне формування звука, надмірне спрямування стовпа повітря на голосові зв'язки тощо. Засвоєнню складних голосних звуків завжди повинні передувати прості голосні, а то й поступовий перехід від простих до складних. Богдан Іваноньків в процесі роботи з капелюю бандуристів використовував поєднання складних приголосних із голосними, що, в цілому, допомагає кращій артикуляції останніх. У цьому аспекті він завжди орієнтувався на Дмитра Аспелунга, який стверджував, що «комбінація голос-

них із приголосними пом'якшує атаку звука і викликає мікстове співвідношення реєстрів (перешкоджає їхньому формуванню)» [1, с. 65].

Богдан Іваноньків працюючи зі Струсівською капелою бандуристів, звертав особливу увагу на співочі дефекти, що проявляються найчастіше в носових, горлових та тремолоючих призвуках. Власне ці дефекти керівник повинен максимально вміло проілюструвати своїм голосом або описати їх словами. Це, без сумніву, дасть бажаний і скорий ефект. Відомо, що у правильному формуванні звука основну роль відіграє носовий резонатор, який стає підставою для заокруглення звука та згладження його гостроти. Використання звука повинно бути завжди помірковане, бо перебільшене використання резонатора надає співу носового призвуку, негативно впливає на темброве забарвлення і робить сам спів неприємним для слухання. Як зазначає Богдан Іваноньків, «...такого роду звучання негативно впливає на стрій та хоровий ансамбль» [4, с. 151]. Власне він, як вокаліст, вміє вчасно виявити причину такого співу і знає, як усунути її.

Богдан Іваноньків при роботі зі Струсівською капелою бандуристів звертав увагу й на необхідність позбування горлових звуків. Адже він добре знає причини їхньої появи — коли емісія стовпа повітря формується не в головному резонаторі, а лише в гортані. Тому він часто учасникам капели пояснював, що коли співак надмірно розширює прохід для виходу стовпа повітря, яке натискає з великою силою на стінки гортані, тоді утворюється неприємний звук: у першому випадку — здавлений, а в другому — форсований. Він завжди стверджував, що такого роду спів буде негативно впливати на хоровий ансамбль і його потрібно позбутися на самому початку роботи зі співочим колективом.

На репетиціях зі Струсівською капелою бандуристів Богдан Іваноньків часто працював із тими хористами, в яких був присутній тремолоючий звук. З цього приводу він зауважу-

вав, що такий звук – штучного походження і з'являється завдяки надмірному його форсуванню, при артикуляційних дефектах чи нервозності під час співу (це відбувається тоді, коли при співі гортань провокується синдромом страху. Тому тремлоючий звук виправити практично неможливо). Крім цього він ще підкреслював, що тремоло під час співу виникає через неправильну позицію гортані під час подачі стовпа повітря. У такому разі його можна позбутися способом усунення м'язових спазмів. А якщо тремоло з'являється через слабкість м'язів дихання, то їх можна зміцнити відповідними вправами. У таких випадках Богдан Іваноньків, як знавець співу, дотримувався пропозицій педагога-співака Людмили Шаміної, яка рекомендувала співати вправи на голосний «у» чи склади «ду», «ку», стежачи за рівністю звучання [11, с. 53].

У роботі зі Струсівською капелю бандуристів Богдан Іваноньків особливу увагу звертав на засвоєння «перехідних тонів». Він часто нагадував хористам про те, що ця робота вимагає значних зусиль тому, що кожен навіть найменш дефектний звук негативно впливає на чистоту інтонації та ансамблю зрівноваженість. Щоби вирівняти звуковий діапазон, він рекомендував співати верхні тони грудного регістру тихіше, дещо підсилюючи звучання тонів міксту, а при переході до головного регістру верхні тони міксту співати голосніше. Перехідні тони, за його твердженням, найчастіше припадають на два, часом й на три, а деколи й на один звук, і то лише у двох місцях діапазону. На його думку, один «поріг» знаходиться між грудним регістром і мікстом, а другий – між мікстом і головним регістром. Богдан Іваноньків постійно наголошував, що найважливішим досягненням у співі є вміння користуватися двома регістровими відтінками: з опорою на міцне дихання, на відповідний до нього стан діафрагми та високу позицію звука.

Крім володіння високою культурою співу, Струсівська заслужена капела бандуристів «Кобзар» виділялася з поміж ін-

ших хорових колективів й оригінальним репертуаром. Адже саме він був специфічним і вимагав особливого підбору в плані його адаптації до супроводу бандур, а також й інших народних музичних інструментів. Хоча, загалом, Богдан Іваноньків підбирав репертуар, зразу ділячи його на дві частини: хорові твори із музичним супроводом та твори без супроводу. До першої групи входили такі твори, як «Закувала та сива зозуля» Петра Ніщинського, «Граї моя, бандуро» братів Богдана та Івана Кравчуків, «Цвіте наш край» Мирослава Ляховича, «Взяв би я бандуру» Григорія Давидовського та ін. Доволі широко культивувалися твори без супроводу, зокрема галицьких композиторів та обробки українських народних пісень Миколи Леонтовича. Твори галицьких композиторів представляли «Крилець, крилець» Віктора Матюка, «Де Дніпро наш котить хвилі» Михайла Вербицького, «Огні горять» Ізидора Воробкевича, а також обробки українських народних пісень «На добраніч усім на ніч», «Тиха вода», «Гаю, гаю, зелен розмаю», «За річкою, за Дунаєм» Миколи Леонтовича та ін.

Особливе місце в репертуарі Струсівської капели бандуристів «Кобзар» під орудою Богдана Іваноньківа займала пісня без супроводу «Крилець, крилець сокола дай» Віктора Матюка. Цей хоровий твір виділявся серед інших композицій тонким ліризмом, глибоким душевним почуттям, чарівністю звукової палітри. Богдану Іваноньківу, як диригенту, був близький настрої цього твору через закоханість у природу рідного краю. Словесний текст двох перших строф, що розповідає про рідну хату, увінчану садочком, про квітучі береги річки Стрий, про ліси, діброви і гаї, і «верхи гір, що сягають зір», поступово динамізується диригентом від двох ріано до mezzo ріано. Цей звуковий потік Богдан Михайлович збагачує різними агогічними відтінками у середині фраз та мотивів, що робить сприйняття твору надзвичайно гнучким та емоційно чутливим.

На відміну від багатьох інших (професійних та аматорських) диригентів, які трактують цей твір спонтанно, виходячи із

емоційно прочитаного словесного тексту, Богдан Іваноньків розвиває музичну канву цього твору по висхідній і доводить її до прикінцевого forte, що звучить, як осанна природі рідного краю.

Треба зауважити, що цей твір є улюбленим не лише в середовищі галицької публіки, але й багатьох слухачів різних національностей. Адже його схвально сприймали й слухачі інших національностей в час гастрольних поїздок за межі України (в Російській федерації, в Прибалтійських республіках та ін.).

Доволі емоційно і привабливо звучав у виконанні Струсівської заслуженої капели бандуристів «Кобзар» й хоровий твір Ісидора Воробкевича «Огні горять». А спонукала Іваноньківа взяти цей твір до репертуару капели його драматургія, що побудована на зіставленні двох контрастних образів — радісної картини свята, де панують танці, музика, сміх і самотнього героя з його тяжкими роздумами про перебування далеко від Батьківщини.

Богдан Михайлович трактував цей твір засобами наскрізної поемної форми, де музика розвивається, виходячи із образності самого словесного тексту. Глибоко поетична словесна матриця вдало передавалася Іваноньківим художньо-виражальними засобами, з урахуванням усіх змін настрою, які панують у творі. Таким чином диригент розширював музичні рамки цієї композиції. А ще він постійно звертав увагу на декламаційні елементи, що тріольними звуками підкреслюють збуджений, схвилюваний стан душі.

Богдан Іваноньків трактував одноктний вступ-зачин, як лейтмотив усього твору, в якому акумулюється його основна ідея. Іваноньків виконує його у двічі повільнішому темпі, ніж це зазначено в партитурі. І це повною мірою виправдано. Адже, виходячи з його трактування, це дійсно звучить, як символічна преамбула. Опісля він характеристичними барвами створює ефект поступового наближення веселого гуляння (все

це втілюється засобами ущільнення хорової фактури та наростання динаміки).

Особливо вдалим у трактуванні Богдана Іваноньківа є третій епізод, в якому розкриваються художні образи засобами відповідної ілюстративності. Зокрема, після слів «і всі регочуться» диригент звертається до партії басів, які наслідують сміх, і зразу після цього дуже чітко тримає їх у рамках відповідного ритму, відтворюючи таким чином синкоповані мотиви своєрідного звукового наслідування танцю «гоп, гоп, га». Саме цей епізод й характеризує Богдана Іваноньківа не лише, як талановитого диригента, але і як майстра художньої інтерпретації твору.

Вдалим і цілком самостійним (без наслідування) було виокремлення диригентом Іваноньківим квартету солістів в епізоді «Тільки я неначе заклятий» з хорової групи капели, який є центральним у творі. Саме це в його трактуванні заслуговує на особливу творчу увагу. Саме завдяки цьому диригент влітає у хорову канву цього епізоду відчуття відчаю і безнадії, що в подальшому поступово переходить у трагічне затихаюче звучання.

У трактуванні зазначеного твору, без сумніву, розкрився талант Іваноньківа – інтерпретатора музики Ісидора Воробкевича, а одночасно й поезії Тараса Шевченка. Завдяки такій інтерпретації цей хоровий твір протягом десятиліть не виходив із концертних програм Струсівської заслуженої капели бандуристів «Кобзар» і привертав увагу багатьох слухачів своєю емоційністю та безпосередністю виконання.

Найбільш репрезентативним серед усього репертуару Струсівської заслуженої капели бандуристів «Кобзар» під керівництвом Богдана Іваноньківа був чоловічий хор із «Вечорниць» Петра Ніщинського «Закувала та сива зозуля». Цей твір маестро трактував як чотири контрастні розділи-картини, що служать своєрідними етапами музично-драматургічного розгортання. Перший розділ «Закувала та сива зозуля» Іваноньків інтерпретував, як картину, що вводить слухача в суворо-

епічну, драматичну атмосферу подій. Через те він, як диригент, дотримувався притишеної динаміки, підкресленого чіткого ритмічного малюнка, особливо у сфері музичного супроводу бандур. Все це в сукупності творило досить рухливий темп і надавало звучанню особливого напруження.

У другому епізоді «Ой повій, повій, та буйнесенький вітре» Богдан Іваноньків, як диригент, дотримувався тихого звучання, в якому вчувалися скорботні почуття та туга за батьківщиною. Особливо це проявлялося завдяки використанню диригентом широкої палітри агогічних і динамічних відтінків та суцільного ланцюгового співочого дихання.

Музику третього епізоду «А на Україні там сонечко сяє» Богдан Іваноньків трактував як раптовий проблиск надії полонених на скоре визволення. Тому він поступово активізував цю стрімку, висхідну секвенцію, що відтворюється унісоном хору і дублюється оркестровим супроводом. Все це він подавав динамічними засобами на подобу розкручування тугої сталльної пружини. Такого роду динамічне та агогічне наростання відбувалося до включення на гребені цієї хвилі дзвінкого солюючого тенора, що ніби впливає із щільного шару хорового багатоголосся і вводить у музику настрій надзвичайної світлості, «сонячності». Соло тенора Богдан Іваноньків намагався наситити яскравим мажорним колоритом і таким чином виділити з поміж інших епізодів хору.

Зміст останнього епізоду «Гей, як зачули турецькії султани» Богдан Іваноньків трактує, як повернення в'язнів від мрій про щастя й свободу до суворой дійсності. Тут він власне драматизує сам твір завдяки вмілому поєднанню хору та інструментального супроводу. Богдан Іваноньків, як керівник Струсівської заслуженої капели бандуристів «Кобзар», майстерно поєднує імітацію тенорової партії із басовою на словах «султани», «кувати», «кайдани» та ін. Такого роду звучання стає особливо монолітним і набуває справжнього експресивного навантаження, передаючи почуття гніву до поневолювачів.

Твір Петра Ніщинського «Закувала та сива зозуля» Богдан Іваноньків зараховував до власного «золотого фонду», який сформувався в процесі підготовки репертуару зі всіма керованими ним хоровими колективами. За його словами, у цьому творі ніби акумульована найдраматичніша історія українського народу, частинкою якого він є й сам.

Отже, двадцятип'ятирічний період роботи Богдана Іваноньківа зі Струсівською заслуженою капелю бандуристів «Кобзар», без сумніву, є найуспішнішим у його творчій біографії і найзначимішим у становленні його, як професійного хорового диригента. Саме він, завдяки своїй ґрунтовній фаховій підготовці, зумів довести аматорський спів капели бандуристів до незаперечного професійного звучання. Тому Струсівська капела бандуристів «Кобзар» під орудою Іваноньківа протягом більше двох десятиліть була зразком хорового співу не лише для Тернопільської слухацької публіки, а й для багатьох професійних музикантів. А Богдан Іваноньків, завдяки своєму непересічному таланту, став одним із провідних українських професійних диригентів-хормейстерів, методика роботи з хором яких потребує подальшого наукового осмислення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аспелунг Д. Развитие певца и его голоса / Под ред. М. Львова. Москва–Ленинград: Государственное музыкальноеиздательство, 1952. 180 с.
2. Губ'як В. Студія «Кобзарик» – продовжувач виконавських традицій Струсівської заслуженої капели бандуристів / В.Губ'як // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. 1(16). 2006. С. 60–63.
3. Губ'як Д. В. Грай, «Кобзарю». Наукове видання / Д.В.Губ'як. Львів: Вид-во «ТЕРУС», 2010. 280 с.
4. Іваноньків Б. До питання про роботу зі студентським колективом над вокально-хоровою технікою (із досвіду дири-

- гентської практики) // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 35. Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі. Збірка статей. Київ, 2004. С. 147–152.
5. Лемішка Я. П. Диригентсько-хорова діяльність Богдана Іваноньківа / Я. П. Лемішка // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. / За редакцією О. С. Смоляка. Тернопіль: вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка. 2013. №1. С. 137–141.
 6. Медведик П. Маєстро Богдан Іваноньків / П. Медведик // Тернопілля 95. Регіональний річник / Упоряд. Г. Куневич, М. Ониськів. Тернопіль: вид-во «Збруч», 1995. С. 696–701.
 7. Попов С. В. Організаційні і методичні основи роботи самодіяльного хору. К.: держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літератури УРСР, 1961. 120 с.
 8. Смоляк О. Богдан Іваноньків – хоролий диригент, педагог / О.Смоляк. Тернопіль: вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2010. 90 с.
 9. Смоляк О. Творчий портрет Богдана Іваноньківа / О. Смоляк. Тернопіль: вид-во «Астон», 1996. 36 с.
 10. Цигилик О. Методика роботи Богдана Іваноньківа із камерним хором інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка О. Цигилик // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство /за Ред. О. Смоляка. Тернопіль: вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2011. №2. С. 116–118.
 11. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. М.: Музыка, 1983. 136 с.

РОЗДІЛ III.

СПІВАЧКИ. БАНДУРИСТИ

3.1. Українські народні пісні – основа камерного репертуару Соломії Крушельницької. *Олег Смоляк*

Співачка світової слави Соломія Крушельницька є красою і гордістю не лише української, а й світової музичної культури. Її неперевершений голос (лірико-драматичне сопрано) з діапазоном майже у три октави був насправді унікальним в історії світового вокального мистецтва. Вихована на симбіозі української народної пісні та академічної професійної музики, духовній і музичній тягlostі її родоводу, вона поставила українську вокальну культуру поряд зі світовою й посприяла завдяки своїм учням триманню її у високості протягом наступних років.

Постать Соломії Крушельницької виділяється серед провідних співаків світу неординарністю трактування оперних та камерних творів, надзвичайною музикальністю та артистичністю. Саме Соломії Крушельницькій – першій з українських співачок – вдалося винести українську народну пісню на світову сцену і завдяки їй розкрити свій патріотизм і любов до України.

На популяризацію Соломією Крушельницькою українських народних пісень у краї та світових сценах звертали увагу вчені-музикознавці та краєзнавці Станіслав Людкевич [12], Ірина Бермес [3], Ірина Романюк [16], Петро Медведик [13], Ігор Герета [6]. Але їхній матеріал подавався спорадично, констативно, без системного аналізу й групування пісень за жанрами та уподобаннями. Саме це й актуалізує потребу цієї статті з урахуванням використання авторами доступних для них джерел.

Мета дослідження – проаналізувати українські народні пісні, які виконувала Соломія Крушельницька у своїх концертах,

зокрема улюблені її пісні з рідного села Біла, оцінки відомих українських музикознавців та співаків, які були присутні на концертах співачки й захоплювалися її неперевершеним голосом.

Село Біла Тернопільського повіту, що на Поділлі, в якому пройшли юні та молоді роки Соломії Крушельницької¹, в кінці ХІХ століття характеризувалося глибоко вкоріненою традиційною пісенною культурою та календарною обрядовістю. Найчастіше село наповнювалося співом у весняно-літній період. Саме в цей час з різних кутків села лунали народні пісні, які й стали тим фундаментом, на якому формувався геній Соломії Крушельницької, як оперної та камерної співачки. Народні пісні глибоко запали в юне серце і надихнули на неперевершене інтерпретування її впродовж усього свого творчого життя. І пізніше, куди б не закидала доля видатну співачку, вони завжди спричиняли тугу за рідним краєм; а вона всюди і широко їх популяризувала, щоразу включаючи до своїх концертних програм, незалежно від того, чи виступала в Україні, чи далеко поза її межами.

Вперше Соломія Крушельницька почула українські народні пісні в с. Осівці Буцацького повіту, де народилася, де її батько у цей час мав парафію. Першими її піснями були мамині колискові та обрядові пісні, які звучали в їхній оселі під час Різдвяних та Великодніх свят. В дитячому віці Соломія виховувалася в середовищі сільських дівчаток-однолітків, які часто приходили до хати Соломії, гралися разом з нею і часто

¹ Крушельницька Соломія Амвросіївна народилася 23 вересня 1872 р. в с. Білявинці нині Чортківського району Тернопільської області. Навчалася у Львівській консерваторії (1891–1893), з 1893 по 1896 р. навчалася співу в Італії (м. Мілан) у професорки Ф. Креспі. З 1894 р. – солістка Львівської опери. Після – солістка провідних театрів Європи. Виконавиця майже 60 партій з опер Джузеппе Верді, Ріхарда Вагнера, Джоакімо Пучіні, Петра Чайковського, Станіслава Монюшка, Ріхарда Штрауса, Семена Гулака-Артемовського, Шарля Гуно, Миколи Лисенка та ін. З 1946 по 1952 рр. – професорка вокалу Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. Померла 16 листопада 1952 р. Похована в м. Львові.

співали місцевих дитячих ігрових пісень. Мала Соломія вбирала ці пісні в себе й насолоджувалася ними, як чимось особливим і небуденним. А найчастіше вона чула їх від свого батька, котрий з самого малку заохочував своїх дітей до співу, організовуючи домашні хорові концерти, в яких брали участь усі члени сім'ї. Це й стали першою сходиною у вихованні Соломії Крушельницької, як майбутньої співачки.

У родині отця Амвросія Крушельницького панував культ народної церковної пісні. Адже після переїзду на парафію в с. Біла Тернопільського повіту отець відразу взявся за організацію та керування церковним і світським хорами. Тому юна Соломія співала у них, а пізніше й диригувала цими хорами. Це дало їй можливість глибше пізнати співочу культуру свого народу, яка, за манерою виконання, відрізнялася від вуличного традиційного гуртового співу, тобто була збагачена елементами «культурного» (академічного) виконавства, яке в Галичині мало неповторні (дещо відмінні від східноукраїнського співу) традиції. Ці інтерпретаційні елементи співачка часто використовувала в подальшій виконавській діяльності, підкреслюючи відмінності між творами автентичної та професійної орієнтацій.

Отож юна Соломія формувала свій мистецький таланти в середовищі сільських однолітків, вбираючи традиційну народну культуру, як духовну поживу. З цього приводу старша сестра Соломії Олена згадує: «Ми разом із сільськими дівчатами співали пісень на вулиці, брали участь у гагілках та інших народних гуляннях» [4, с. 51]. Крім цього вона ще й зазначає, що «У нашому домі народна пісня, місцеві обряди були у великій пошані. Я вислала сестрі Люні (так місцеві жителі називали Соломію) в Італію заліщицький народний одяг, в якому один італійський художник намалював її портрет олійними фарбами» [17, с. 155]. Ці обрядові дійства, в яких юна Соломія брала безпосередню участь, були тією першою «театральною» школою, що дала основу для формування майбутньої непере-

вершеної вокальної та драматичної артистки, цілеспрямованого пропагування української народної пісні у великому світі.

Все вищезазначене свідчить про те, що ще з дитячих літ Соломія зростала в аурі місцевих народних пісень, всотувала в глибини душі їхню поетику й мелодику, котрі в майбутньому стануть фундаментом у формуванні її співочого генія, артистки світової слави.

Місцеві жителі, що знали Соломію особисто, зауважували: «Вона (Соломія – О. С.) любила прислухатися, коли десь далеко співали хлопці та дівчата, коли голос плив у вечірньому повітрі, робився кришталево чистим, задушевним, зворушував і хвилював. Чудові місцеві народні пісні залишали в її душі глибокий слід» [4, с. 64–65]. Тобто традиційну місцеву народнопісенну культуру виконання в автентичних формах Соломія Крушельницька засвоїла ще з дитинства і пізніше неодноразово її ретранслявала у первозданному звучанні в своїй концертній діяльності.

Зі спогадів жительки с. Біла Марії Цибульської ми довідуємося, що «юна Соломія в гурті дівчат завжди була весела і жартівлива, щира товаришка сільських дівчат. Ходила з ними на вечорниці, разом пекли короваї, плели вінки для молодих і ходили на весілля» [7, с. 75]. Це вказує на те, що Соломія, як донька священника, не виділяла себе з поміж звичайних сільських дівчат, а почувалася з ними в побуті одним цілим.

У родині Соломії Крушельницької особливо культивувалися ті народні пісні, в яких увиразнювалася любов до рідної землі, до славного минулого українського народу. Тому не дивно, що Соломія так трепетно захоплювалася місцевими (подільськими) піснями про славних українських героїв Петра Конашевича-Сагайдачного, Петра Дорошенка, Станіслава Морозенка, Богдана Хмельницького, Олексу Довбуша та ін. Виконувала їх з особливою теплотою і задушевністю і з такою з святістю представляла їх перед народами світу. Власне це й

постійне найменування себе українкою засвідчують великий патріотизм співачки.

Майже всі свої концерти, в яких би країнах вона їх не давала, артистка-патріотка завершувала співом українських народних пісень, найчастіше – пісень зі свого рідного села Біла. Як ми вже зазначали, більшості українських народних пісень Крушельницька навчилася безпосередньо від білян. Проте вона їх в жодному разі не імітувала. Виконувала подільські народні пісні у своїй власній і неповторній інтерпретації. Вони справляли на слухачів величезне враження завдяки глибокому проникненню виконавиці у найтонші почуттєві нюанси творів.

Соломія Крушельницька, як незвичайна виконавиця, володіла особливою чарівністю культури співу. Вона вміла тримати публіку в надзвичайній магнетичній напрузі. Це особливо було відчутно, коли вона співала народні пісні зі свого рідного села Біла. Під час співу слухачі були ніби зачаровані. Після закінчення кожної пісні в залі панувала кількасекундна мертва тиша. І лише опісля зривалася буря оплесків, яка довго не стихала. Про це неодноразово свідчили відомі музикознавці у своїх дописах в періодиці та споминах про геніальну артистку. Вони власне й характеризують велич Соломії Крушельницької, як співачки, незвичайного Майстра виконавської інтерпретації, її вміння володіти силою кожного, окремо взятого звука і звукового потоку в цілому.

Соломія Крушельницька укладала власні концертні програми з народних пісень таким чином, що в них перемежувалися твори різні і за характером, і за темпом виконання. Про перевагу життєрадісних пісень над усіма іншими в своєму репертуарі вона зізналася під час спілкування з українським композитором та музикознавцем Станіславом Людкевичем: «Чи ви не забули, докторе, що я нетерпляче чекаю ваших нових обробок українських народних перлин? І побільше б радісних, жартівливих! Мій концерт-звіт вже не за горами, а хотіла б, як робила це раніше, закінчити концерт життєрадісною

піснею і залишити слухачів у доброму піднесеному настрої» [12, с. 165]. На вміння правильно компонувати концертні камерні програми звернула увагу й племінниця Соломії Крушельницької Ярослава Гапій: «Тітка Соломія так чудово, так жалібно і так зворушливо співала пісню «Ой летіли гусоньки понад сад»..., що я не витримала і голосно захлипала... А вже наступну пісню заспівала веселу – «Ой брехали воріженьки» [5, с. 185]. Коли після виконання блоку українських народних пісень бурхливим оплескам не було кінця, Соломія Крушельницька завжди співала прощальну для публіки пісню «Час додому, час». Це був своєрідний знак-сигнал, що співачка уже втоплена і її виступу завершується.

Власне такого роду укладання програми підтвердив концертний виступ Соломії Крушельницької, який відбувся в Коломиї 1928 р. У ньому був укладений такий порядок українських народних пісень: «Ой за гаєм зелененьким» (протяжна), «Ой кум до куми залицявся» (жвава), «Ой зійди, зійди, та зіронько вечірня» (протяжна), «Ой брехали воріженьки» (жвава) і т. п.» [1, с. 256]. Не зайве ще раз зазначити, що, виконуючи ці пісні, Крушельницька вкладала в них таку культуру співу, що слухачі шаленіли від захоплення, безперестанку викликали виконавицю на «біс». Бо співачка вміла дуже глибоко вникати у зміст кожного твору, перевтілюватися в конкретний образ чи персонаж, вірно передавати своїм виконанням дух епохи і специфіку жанру. А ще артистка вміла кожному виконуваному твору надавати яскравої мистецької індивідуальності. І це чи не одна з найцінніших особливостей культури її співу, а, в цілому, й неперевершеного її таланту.

Соломія Крушельницька виконувала в своїх камерних концертах весільні пісні з рідного села Біла. Серед них найчастіше можна було почути її улюблені «Ой летіли білі гуси через сад», «Хиляються ворота», «Через сад-виноград», «Тихо, тихо дунай воду несе». Ці пісні Соломія засвоїла від односельців ще в юному віці. Вона разом зі своїми дівчатами-

ровесницями часто була присутня на білецьких весіллях. Й саме ці пісні виконувалися в обряді під час дарування молодої та накладання молодій на голову хустки. Їхній зміст суголосний з переходом безтурботної дівчини в сімейне життя, яке в стосунках зі свекрухою не рідко неоднозначне. А загалом ці пісні нагадували Соломії юні роки в рідному домі й перебування її в колі весільного обряду.

Крім весільних пісень Соломія часто виконувала й любовні та родинні пісні. Серед них: «Прийшов я до хати» (любовна), «Сам п'ю, сам гуляю» (родинна), Попід гаєм зелененьким» (родинна), «Ой зацвила черемшина зрісна» (любовна), «Ой де ти йдеш, мій миленький» (любовна) та ін. Їхнє виконання, за спогадами очевидців, було настільки емоційним і проникливим, що сформовані в уяві слухачів образи, події та картини природи набували рис реальності.

Найемоційнішою, як зазначали сучасники, була пісня «Вівці мої, вівці», записана відомим галицьким хоровим диригентом Іваном Охримовичем (братом етнографа Володимира Охримовича, чоловіка старшої сестри Соломії Олени) на Гуцульщині. Він спеціально передав цю пісню Соломії для поповнення репертуару. Пісня постійно викликала сльози на очах слухачів. Як зазначав сучасник Соломії Крушельницької, видатний український композитор і музикознавець Станіслав Людкевич, співачка надавала перевагу народним пісням оптимістичного характеру: «Скромна елегійна «Цвітка дрібная» не могла дати можливості на повну силу виявитися голосовим та емоціональним засобам співачки. Зате розгониста, широка народна пісня «В неділеньку вранці» багато більше підходила для артистки, і вона добула з неї стільки сили і блиску, що справила надзвичайне враження та немовби влаштувала показову лекцію для всіх пізніших виконавців цієї пісні в обробці Ярослава Лопатинського» [12, с. 165].

Зауважимо, що Станіслав Людкевич звернув увагу й на саму культуру виконання великою артисткою народних пісень

із рідного села Біла: «Виконуючи одну-дві пісні зі свого рідного села на Поділлі, артистка тоді перевтілювалася: Вона, здавалося, забувала про свою велику славу, про свої успіхи на європейських столичних сценах і цілковито переносилася в середовище рідного села. Співала ті пісні в своїй обробці, навмисне так, як збереглися вони в її душі ще з дитячих років. Краса, навіть своєрідна примітивність окремих пісень робили їх надзвичайно оригінальними» [12, с. 165]. Станіслав Людкевич, як ніхто інший з музикознавців, помітив у виконанні Соломією народних пісень з подільського краю їхню первозданність і вміння артистки виконувати їх саме таким чином. Адже він мав можливість слухати народні пісні з фонографа й тому вмів правильно визначити особливості співу представників з кожного етнографічного району Галичини. Тому його оцінка виконання Крушельницькою подільських народних пісень в автентичному викладі є незаперечною й не викликає ніяких оціночних сумнівів.

У репертуарі Соломії Крушельницької часто були присутні й народні пісні літературного походження. А це й не дивно. Адже 1875 року у Львові було організовано видавництво «Бібліотека музикальна», що ставило собі за мету популяризувати твори галицьких та великоукраїнських композиторів. Організаторами цього видавництва були відомі культурно-громадські діячі і композитори Остап Нижанківський, Анатоль Вахнянин, Кирило Студинський, а серед них і батько Соломії – Амвросій Крушельницький. Разом з творами Петра Ніщинського, Миколи Лисенка, Сидора Воробкевича, Михайла Вербицького, Івана Лаврівського, Віктора Матюка, Євгена Купчинського вони видавали і збірники українських народних пісень, які розходилися по всіх місцевостях Галичини і ставали основою репертуару аматорських колективів та окремих виконавців.

Видання «Бібліотеки музикальної» були і в родині отця Амвросія Крушельницького. Вони часто ставали основою їх-

нього домашнього музикування. З цього приводу Петро Медведик зазначає: «Народні пісні літературного походження поряд із авторськими творами були у великій пошані на домашніх концертах у родині Крушельницьких» [13, с. 9]. Значна частина пісень літературного походження, співаних у їхньому родинному колі, в майбутньому стане основою репертуару, виконуваного Соломією Крушельницькою перед різноманітною аудиторією, часто й перед першими особами різних держав.

Народні пісні літературного походження все частіше займають вагоме місце в репертуарі Соломії Крушельницької у її камерних концертних програмах. Вона їх часто виконувала поряд із автентичними народними піснями, зокрема й з піснями з її рідного села Біла. Цікаву думку про фольклоризацію пісень літературного походження висловив музикознавець і фольклорист О. Барвінський. З цього приводу він зазначав: «Їхній появі (народних пісень літературного походження – *О. С.*) спричинилася творчість українських поетів-класиків, починаючи від Маркіяна Шашкевича, Тараса Шевченка й закінчуючи Богданом Лепким, Степаном Чарнецьким та іншими їхніми сучасниками. Виконавці-любители відбирали для озвучення найбільш співні (термін – *С. Людкевича*) та найближчі, за формою, характером, до народних пісень тексти. У процесі побутування ці пісні засвоювалися людьми, поширювалися по Україні та за її межами і, фольклоризуючись, набирали інколи нових рис, пристосовувалися до місцевих музичних або мовних традицій. Звідси ці відхилення в текстах від їхніх оригіналів, які часом спостерігаємо у піснях літературного походження. Музична ozdoba цих пісень має, переважно, риси українського міського романсу, в них помітні також ознаки професійної композиторської творчості» [2, с. 228].

Однією з найулюбленіших пісень Соломії Крушельницької була «Родимий краю, село родиме». Її авторами були поет Ізидор Мидловський та композитор Віктор Матюк. Композиція створена настільки майстерно, що, за своїми художньо-

виражальними засобами, аж ніяк не відрізнялася від найпопулярніших народних пісень. У ній дихали найглибші фібри людської душі, що породжувалося великою любов'ю до рідного краю, до батьківського дому. Тому ця пісня у скорому часі фольклоризувалася й стала набутком широких співочих кіл. Вона стала однією з найулюбленіших і для Соломії Крушельницької. Тому співачка часто завершувала цією піснею свої концертні програми й таким чином ніби переносилася душею на батьківщину.

Особливо популярними серед галицьких співаків були обробки українських народних пісень Миколи Лисенка. Композитор щиро радів, що Соломія Крушельницька, Модест Менцинський, Олександр Мишуга часто виконуваних, інтерпретували їх з великою майстерністю і піететом. Мабуть, не було такого камерного концерту Соломії Крушельницької, в якому не прозвучали як авторські твори славетного композитора, так і його обробки народних перлин. До улюблених композицій співачки належали «Якби мені, мамо, намисто», «Ой одна я, одна» з першої серії музики до «Кобзаря» та обробки «Ой за гаєм, гаєм», «Ой кум до куми залицявся», «Ой зійди, зійди та зіронько вечірняя», «Ой брехали воріженьки». Зокрема, про виконання другої пісні Михайло Яцків писав: «З такою силою, з такою правдою, з такою майстерністю – я не знаю, коли ще хтось проспівав цю глибоко драматичну народну пісню» [14, с. 110]. Про глибоко майстерне виконання обробок українських народних пісень Миколи Лисенка Соломією Крушельницькою з теплотою та з великим захопленням відгукувалися відомі галицькі музиканти й співаки – Станіслав Людкевич, Філарет Колесса, Василь Барвінський, Марія Сабат-Свірська та ін. Кожен із них залишив неоціненні враження на сторінках галицької періодики про виконання Соломією Крушельницькою українських народних пісень в обробці Миколи Лисенка.

Бажаючи виявити подяку великій артистці за пропаганду народних і своїх авторських пісень, Микола Лисенко присвя-

тив їй декілька кращих творів. Серед них: «Я вірую в красу», «Хіба тільки розам цвісти?», «Не забудь юних днів» [8, с. 99]. Співачка особливо захоплювалася співом народних пісень: «з такою задушевністю співала їх і з такою святістю пізніше понесла їх у світ, знайомлячи інших людей з нашими скарбами» [15, с. 75].

Проживаючи в Італії, Соломія Крушельницька вечорами збирала в своєму домі гостей, влаштовувала домашні концерти. Крім творів західноєвропейських композиторів, активно пропагувала український репертуар, насамперед українські народні пісні. Звеличувала їх вкінці програми під власний супровід. Неодноразово на таких концертах звучали її власні обробки українських народних пісень «Хиляються ворота», «Через сад-виноград», «Ой за гаєм зелененьким», «Ой прийшов я до хати», «Сам п'ю, сам гуляю». Ці пісні Соломія Крушельницька вважала квінтесенцією своїх концертних програм, а водночас і найціннішим скарбом своєї малої батьківщини. Вони завжди тримали її в національному дусі.

Своє враження від виконання українських народних пісень висловила й письменниця Ольга Кобилянська. З цього ж приводу зазначала: «Соломія Амвросіївна співає охоче, натхненно. Одна пісня, друга. Вони все більше беруть за душу, заводять у якесь особливе царство піднесеної туги, ясного трагізму, моління до рідної землі. Це ті народні пісні, в яких Соломія завше знаходила затаєний лише для неї нюанс, натяк, ледь вловимий поворот думки...» [11, с. 186]. Популяризація рідної пісні була головним завданням славетної артистки. Завдяки їй «Перед очима цивілізованих людей світу засяяли різноманітні народні перлини – пісні українського народу» [9, с. 3].

Співаючи українські народні пісні, Соломія Крушельницька, в першу чергу, звертала увагу на їхню поетичність у широкому сенсі цього слова. Кожна, проспівана нею народна пісня сприймалася слухачами, як картинка з народного життя, з її радісним і сумним суголоссям. Тому після виконання нею кожної

пісні резонанс був незрівняний. Кожен слухач ніби переносився у зміст виконуваної пісні й ніби перебував у реаліях поданого в ній життєвого епізоду. Під час виконання народних пісень співачка намагалася поглиблювати традицію їхнього сприймання на новому якісному рівні. Тому багато співаних Крушельницькою пісень, особливо балад, звучали, як урочисті чи драматичні твори. А в деяких із них, як у давньогрецьких ляментациях, звучала туга над долею народу або окремого її героя.

Об'єктивну оцінку майстерності виконання Соломією Крушельницькою українських народних пісень дав видатний український співак-педагог Павло Кармалюк. З цього приводу він писав: «Це був не просто спів, а справжнє священнодійство. Кожною піснею Соломія Амвросіївна викликала все нові й нові почуття, емоції, настрої, думки. В залежності від твору, співачка змінювала манеру, характер і стиль виконання. В кожному звуці, слові, реченні, у кожній пісні відчувалися велика душа, висока культура і колосальний досвід артистки, а також досконала вокальна школа і надзвичайний артистизм» [10, с. 264].

До слів Павла Кармалюка можна додати й оцінку відомого українського музиканта, сина композитора Кирила Стеценка – Вадима. Він, працюючи з 1946 року у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка, неодноразово спілкувався з видатною співачкою і слухав її неперевершений спів. У своєму споміні про неї він зазначав: «Крушельницька співала під власний фортепіанний супровід мелодії свого дитинства, які чула в рідному селі. У порівнянні з класичним репертуаром, виконання Крушельницькою народних перлин відзначалося зовсім іншими художніми прийомами. В її співі з'явилася якась первісна простота, чистота, щирість. Жодного натяку на афектацію, жодної надмірної кульмінації – все надзвичайно задушевно. Здавалося, що то говорить сама душа народу, розкриваючи свої потаємні, глибинні внутрішні сили» [18, с. 331].

Вищезазначені висловлювання відомих співаків свідчать про те, що Соломія Крушельницька досконало розуміла автен-

тичну культуру виконання народних пісень, неписані правила традиційної вокалізації та природні можливості їхнього нюансування. Це й давало підстави видатним музикантам так глибоко захоплюватися її співом народних перлин, її вмінням інтерпретувати їх, як ніхто інший.

Отже, українські народні пісні в репертуарі Соломії Крушельницької – чи не найвагоміша сторінка у концертних програмах її виступів. Адже співачка виховувалася на них, починаючи від маминої колискової і впродовж свого юного й молодого життя в співочому середовищі своїх односельців. Найважливіше місце в її репертуарі займали народні пісні з її рідного села Біла, особливо весільні, родинно-побутові та пісні літературного походження. Вони були окрасою її концертних програм, візитівкою її, як патріотки. Значне місце у її репертуарі займали й обробки українських народних пісень Миколи Лисенка. Через неперевершене виконання Лисенкових творів композитор присвятив співачці кілька своїх шедеврів. Глибоке та досконале пізнання традиційного народного співу, помножене на філігранну культуру виконання класичних творів, стало підвалиною для формування генія Соломії Крушельницької, як співачки. А до цього додалася ще й неперервна тяглість духовності та музичності її родоводу, без яких співочий феномен артистки був би неможливий.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини: дослідження, публіцистика, листи / Упоряд., ред, передмова, прим., пояснення слів В. Грабовського. Дрогобич: Коло, 2004. 264 с.
2. Барвінський О. Спомини з мого життя. Частина перша та друга /НАН України. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка; УВАН у США; Історична секція; Упоряд. А. Шацька, О. Федорук. Нью-Йорк; Київ : Смолоскип, 2004. 526 с.

3. Бермес Ірина. Соломія Крушельницька і народна пісня. *Соломія Крушельницька та світовий музичний простір*. Збірник статей / Редактор-упорядник Олег Смоляк. Тернопіль : вид-во «Астон», 2007. С. 130–136.
4. Віночок Соломії Крушельницької: поезії і музичні твори. Висловлювання визначних діячів культури. Репертуар співачки / Відділ культури Тернопільського облвиконкому; обл. відділення українського фонду культури; Білецький меморіальний музей Соломії Крушельницької; Зібрав і упорядкував П. Медведик. Тернопіль: ВПК «Збруч», 1992. 128 с.
5. Гапій Ярослава. Із закоченої юності *Соломія Крушельницька: Спогади. Матеріали. Листування*. Ч. I. С. 184–185.
6. Герета І. П. Музей Соломії Крушельницької. Нарис-путівник. Львів : Каменяр, 1978. 28 с.
7. Залеський О. Соломея Крушельницька. *Бучач і Бучаччина: Історико-мемуарний збірник*. Нью-Йорк; Лондон; Париж; Сідней; Торонто, 1972. С. 68–172.
8. Записки Наукового товариства імені Тараса Шевченка: Праці музикознавчої комісії. Т. ССХХVI. Львів, 1993. 532 с.
9. Їй аплодував світ: До 100-річчя від дня народження Соломії Крушельницької: Бібліографічний список / Уклала Л. Пустовідко. Тернопіль : Облполітграф, 1973. 193 с.
10. Кармалюк П. Зустрічі, зустрічі... *Соломія Крушельницька: Спогади. Матеріали. Листування*. Ч. I. С. 263–265.
11. Кобилянська О. Твори в 5 томах. Т. 5. За ситуаціями; Статті та спогади, автобіографії, листи 1889–1933. Київ : Художня література, 1953. 767 с.
12. Людкевич С. Спомин. *Соломія Крушельницька: Спогади. Матеріали. Листування*. Ч. I. С. 164–166.
13. Медведик Петро. Пісні Соломіїного краю. *Народні пісні з села Соломії Крушельницької, записані в с. Біла Тернопільського району Тернопільської області* / Упорядники : Петро Медведик, Олег Смоляк. Тернопіль : Збруч, 1993. С. 5–18.

14. Мишуга Олександр: спогади, матеріали. Листи / Упорядкування, підготовка текстів, вступна стаття та примітки М. Головащенко. К. : Музична Україна, 1971. 779 с.
15. Народні пісні з села Соломії Крушельницької, записані в с. Біла Тернопільського району Тернопільської області. Білецький меморіальний музей Соломії Крушельницької / Упорядники: П. Медведик, О. Смоляк. Тернопіль : друк. «Збруч», 1993. 190 с.
16. Романюк Ірина. Народні пісні з малої батьківщини Соломії Крушельницької (на матеріалі фольклорної експедиції в село Білявинці Буцацького району Тернопільської області). *Соломія Крушельницька та світовий музичний простір. Збірник статей* / Редактор-упорядник Олег Смоляк. Тернопіль : вид-во «Астон», 2007. С. 144–152.
17. Скорик Марія-Соломія. З раннього дитинства. *Соломія Крушельницька: Спогади. Матеріали. Листування*. Ч. I. С. 155.
18. Стеценко В. Незабутні зустрічі. *Соломія Крушельницька: Спогади. Матеріали. Листування* .Ч. I. С. 330–332.

3.2. Володимира Чайка – провідна українська оперна та камерна співачка. Марія Євгенєва

Серед когорти знакових митців української музичної культури другої половини ХХ століття Володимира Чайка вирізнялася успішною кар'єрою оперної та камерної співачки. Працюючи понад 20 років у Львівському оперному театрі, виконувала майже всі провідні різнохарактерні ролі лірико-колоратурного сопрано, які були в репертуарі колективу у той час.

Мистецька палітра Володимири Чайки багатогранна: партії Жриці («Аїда») Джузеппе Верді; Адіни («Любовний напій») та Норіни («Дон Паскуале») Гаetano Доніцетті; Мікаели, Фраскіти («Кармен»), Лейли («Шукачі перлів») Жоржа Бізе; Мюзети («Богема») Джакомо Пуччіні; Розіни («Сивільський цирку-

льник») Джоаккіно Россіні. Акторка не оминала увагою французьку та німецьку опери: партії Донни Анна («Дон Жуан») та Констанци («Викрадення із Сералю») Вольфгана Амадея Моцарта; Ганни Главарі («Весела вдова») Франца Легара. Чимало партій виконувала з опер російської класики: Іоланти («Іоланта»), Панночки («Майська ніч») та Лізи («Пікова дама») Петра Чайковського. Особливою майстерністю вирізняються створені нею образив дитячих операх: Мишки («Терем-теремок») Г. Польського, Чарівної Феї («Попелюшка») Антоніо Спадавеккіа. Володимира Чайка була невтомною популяризаторкою камерних творів різних жанрів українських композиторів.

Питаннями дослідження творчої особистості Володимири Чайки як співачки займалися музикознавці Володимир Ігнатенко [5], Мирослава Жишкович [6], Іванна Лесик [7], Алла Терещенко [9], Іван Юзюк [13], а також краєзнавці Володимир Барна [1], Віталій Боднарчук [2], Василь Бурма [3], Петро Медведик [8]. Їхні публікації в основному мали загальний характер, стосувалися лише висвітлення біографічних даних співачки, без осмислення її сценічного творчого амплуа. Саме останнє й актуалізує тему нашого наукового дослідження.

Мета дослідження – висвітлити оперну та концертно-виконавську діяльність відомої української мисткині другої половини ХХ століття.

Творчий шлях Володимири Чайки¹ починається із часу її вчителювання у Львівській середній загальноосвітній школі № 43. Викладаючи українську літературу в школі, майбутня спі-

¹ Навчалася в Тернопільській українській гімназії (1942–1943). Закінчила педагогічну школу в м. Кременець та філологічний факультет Львівського університету (1952). Отримала музичну освіту у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка (1958–1963). З 1963 по 1985 рр. – солістка Львівського театру опери і балету ім. Івана Франка. З 1981 по 2015 рр. – професорка сольного співу Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка [1, с. 579]. Виконавиця 42 партій з опер українських та зарубіжних композиторів та низки камерних концертних програм. Померла Володимира Чайка 21 листопада 2015 р.

вачка органічно відчувала поезію у звуковій палітрі. Зі спогадів Володимири дізнаємось про те, як вона проводила уроки літератури. Під час вивчення творчості Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, окрім аналізу поезій, молода вчителька ілюструвала тексти піснями українських композиторів. «Це були уроки-концерти. Чудове поєднання поезії та співу» [6, с. 155].

Директор школи, побачивши талановиту особистість, порадив Володимирі прослухатися у самодіяльному хорі при Будинку вчителя. Маючи неабиякі музичні здібності, навчалася у вечірній музичній школі – тому її як обдаровану співачку запрошують до складу оперної студії при Львівському Будинку вчителя. Керівник оперної студії Микола Лобанов побачив у ній особливий вокальний талант і розпочав з нею займатися постановкою академічного голосу. Незабаром на конкурс-фестивалі самодіяльних хорів України, що відбувся у 1956 році в Києві, Володимира отримала I премію як солістка хору. У скорому часі Володимирі запропонували головну роль Катерини з однойменної опери «Катерина» Миколи Аркаса. До речі, одним із головних персонажів опери був онук Михайла Вербицького Олександр Вербицький (він виконував партію Івана). В одній із рецензій на оперу зазначалося, що у співачки головної партії був «приємний голос, яскрава емоційність у веденні партії, принадлива артистичність...» [8, с. 4]. Перші успіхи окрили Володимиру, і вона вирішує присвятити себе сцені. Керівник і диригент хору Роман Кокотайло радить їй не зволікати зі вступом на вокальний факультет Львівської консерваторії ім. М. Лисенка. Наполегливі пропозиції концертмейстера Ірини Лавриненко прослухатися у професіоналів-вокалістів та рішуча підтримка Марії Крих-Угляр, викладачки фортепіано, стали вирішальними у подальшій творчій долі Володимири [4, с. 5].

У липні 1958 року Володимира Чайка була зарахована студенткою першого курсу Львівської музичної консерваторії. Її вчителями з сольного співу були доцентка Одарка Бандрів-

ська (племінниця Соломії Крушельницької) та народний артист СРСР, професор, завідувач кафедри вокалу Павло Кармалюк. Саме у цей час до Володимири, студентки другого курсу, прийшло перше професійне визнання. Вона отримує диплом Республіканського конкурсу вокалістів імені М. Лисенка.

Під час навчання у консерваторії Володимира Чайка брала активну участь у камерних концертах як співачка-солістка, була зарахована в оперну студію, що діяла при навчальному закладі. Показовим був виступ Володимири на відкритті оперної студії (16 листопада 1959) у приміщенні театру ім. М. Заньковецької. Співачка виконала головну партію Насті в опері «Сотник» Михайла Вериківського. Диригував сам композитор, який приїхав на постановку з Києва. Символічно, що на відкритті прозвучали твори саме українських композиторів: одноактні опери Миколи Лисенка («Ноктюрн») і Михайла Вериківського («Сотник») у редакції Станіслава Людкевича, а також «Вечорниці» П. Ніщинського – вставна дія до драми Т. Шевченка «Назар Стодоля». Диригентами симфонічного оркестру були Макар Гончаров і Микола Лобанов [13, с. 48].

З нагоди першої річниці з часу відкриття оперної студії колектив показав прем'єру опери «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемівського у трьох діях (редакція Станіслава Людкевича) під орудою Миколи Лобанова. Володимира Чайка виконувала партію Оксани, а партію Андрія співав А. Гром [13, с. 48]. Під час проходження оперної практики Володимира співала партію Панночки в опері «Ноктюрн» Миколи Лисенка. Виконання ролі Констанци в опері «Викрадення із Сералю» Вольфганга Амадея Моцарта стало неабиякою школою для майбутніх вокально-технічних партій.

У 1963 році Володимира Чайка була зарахована до складу співаків-вокалістів Львівського театру опери та балету імені Івана Франка. Колеги по роботі, партнери по сцені, всі, хто спілкувався з нею, з її мистецтвом відзначають незвичний талант та яскраву обдарованість мисткині, якій були притаманні

рідкісна духовна цілісність, щедрість музичного та емоційного висловлювання. Її називали «великою артисткою», з якою співати поруч, було за велике щастя [6, с. 157].

Період праці Володимири Чайки в оперному театрі – це час її творчого визнання. Надзвичайна працездатність і природжений талант дозволили співачці швидко увійти в репертуар театру і співати всі призначені для неї партії. Мисткиня створила ряд незабутніх образів, позначених оригінальністю трактування. Головними героїнями були партії з найскладніших опер. Серед улюблених ролей – образи закоханих, мрійливих, але водночас сильних жінок. Ось яку характеристику дає співачці музикознавиця Алла Терещенко: «Володимира Чайка є напрочуд артистичною, темпераментною, емоційно вразливою, що сприяло достовірності створюваних нею образів. До того ж вона до самозабуття любила театр, сцену мистецтво <...> була завжди в пошуку, в творчому горінні...» [9, с. 163].

Безліч схвальних рецензій з'являються в тодішній пресі. Так, Іванна Лесик зазначає: «Здібна співачка, що володіє сильним і чистим колоратурним сопрано, одержує заповітну роль Віолетти. Протягом усього спектаклю придивляєшся до цієї молододі чарівної жінки і відчуваєш страждання її тонкої душі. Дуже точно передає актриса душевну теплоту і людяність, благородство натури її героїні. Віолетта-Чайка – приваблива, щира» [7, с. 93].

Успішний дебют Володимири в партії Віолетти з опери «Травіата» Джузеппе Верді надихає співачку – і вона починає напружено працювати. То був воістину фантастичний злет. Лише за рік роботи в театрі виконавиця опанувала партії з дев'яти опер. Це свідчить про її працьовитість та наполегливість у служінні мистецтву.

Образ Віолетти запам'ятався співачці на все життя. До речі, партія Віолетти для неї була однією з найулюбленіших. За все театральне життя цю партію вона виконала 100 разів і вважала головною. «Я найдовше, дуже старанно і вперто, про-

кидаючись уночі, малювала в уяві образ своєї героїні, який, мабуть, був найкращим у моїй оперній практиці», згадувала мисткиня [10, с. 36].

Під час праці у Львівській консерваторії Володимира неодноразово розповідала студентам, що над образом Віолетти працювала дуже багато: починала з вивчення архівних матеріалів, перечитувала художню літературу, що слугувала першоосновою для написання лібрето опери і згодом пропускала образ крізь призму свого художнього бачення<...>. Щоб вивчити епоху, в якій жила моя героїня, мені довелося шукати в архівах газети минулого століття французькою мовою і з допомогою подруги, яка навчалася в університеті на факультеті французької філології, читати на старих, пожовклих сторінках про життя відомої паризької куртизанки Марі Делюссі<...>. Працюючи над образом Віолетти, я (Чайка – М. Є.) спочатку побувала у туберкульозній лікарні і спокійно (!), зосереджено спостерігала за дівчатами, хворими на туберкульоз. Я виявила, що всі вони дуже збуджені, – з рум'яними щічками (через постійно підвищену температуру тіла). Тому під час опери я старалася передати цей специфічний стан хворої дівчини: горіння очей, усмішку, постійне сильне збудження, часту зміну рухів, дзвінкий неприродний сміх...» [10, с. 35].

На особливу увагу заслуговує створений співачкою ліричний і замріяний образ Джільди в опері «Ріголетто» Джузеппе Верді. Про це зазначає музикознавиця Алла Терещенко: «Вона співала її (цю партію – М. Є.) багато років і щоразу заворожувала слухачів щирістю почуттів і прозорою чистотою голосу» [6, с. 157]. Про виконання цієї партії розповідала й сама Володимира: «У цій виставі мені довелося співати на 70-річному ювілеї свого Вчителя <...> і коли в кінці він заспівав риданим голосом: «Джільдо, дитя моє, я плакала і не могла вгамуватись від правди щирих батьківських почуттів. Публіка шаленіла від захоплення...» [11, с. 80].

Володимира Чайка з великою майстерністю створила образ відданої коханому Лейли з ліричної опери «Шукачі перлин» Жоржа Бізе. Її Лейла – героїчна і водночас сповнена коханням та самопожертви [6, с. 157]. Зазначимо, що одним із партнерів у цій опері був колишній її викладач Павло Кармалюк. Про це ми довідуємося зі споминів артистки: «В опері «Шукачі перлин» Ж. Бізе є чотири персонажі. Одного разу співав наш дорогий вчитель Павло Петрович Кармалюк та його учні: Шовковий – неповторний Надір, Лужецький – Жрець і я, Лейла. Ми були горді, що співаємо разом із нашим маестро» [11, с. 80]. Партію Лейли Володимира також виконувала з видатним співаком Анатолієм Солов'яненком, який співав партію Надіра.

Заслуговує уваги й партія Норіни в комічній опері «Дон Паскуале» Гаetano Доніцетті, прем'єра якої відбулася у 1977 році. Цю роль співачка виконувала з надзвичайною природністю і сценічним талантом. «Її колоратурне сопрано звучить легко, яскраво, з особливим, притаманним співачці блиском у верхньому регістрі» [9, с. 162]. Цікавими з приводу виконання цієї партії є власні думки співачки: «Серед моїх улюблених образів Норіна зайняла особливе місце. Її легка вдача, життєрадісність, оптимізм глибоко мені зрозумілі і загалом близькі до складу мого характеру. Норіні віддаю свої особливі симпатії і співаю цю партію з великим задоволенням...» [9, с. 163]. Зауважимо, що молоду пару закоханих Норіну та Ернесто з особливим успіхом виконувала Володимира Чайка зі своїм партнером Романом Вітошинським.

Акторське та музичне обдарування співачки відзначила також дослідниця її творчості Мирослава Жишкович: «Свіжий, світлого тембру, повнозвучний голос співачки (лірико-колоратурне сопрано), що обіймає три октави, дозволяв їй виконувати найрізноманітніший репертуар. Її голосу була притаманна насиченість тембру, дзвінка «металевість», барвісткість та гнучкість. Водночас феноменальна вокальна техніка та

здатність з легкістю долати звучання цілого оркестру дозволяло виконувати різнопланові оперні партії» [6, с. 158].

Володимира Чайка створила образ сільської красуні, кокетливо-граціозної Адіни з опери «Любовний напій» Гаetano Доніцетті. Про виконання цієї партії рецензенти писали: «Вокальна й акторська сторони глибоко продумані. Адіна-Чайка легко переборює вокальні труднощі цієї партії. Невимушено й красиво співає знамениту арію з колоратурою, прекрасно веде ансамблі» [3, с. 4].

Володимира Чайка була однією з небагатьох співачок, яка зуміла в опері «Казки Гофмана» Жака Оффенбаха) виконати всі три абсолютно контрастні та різні головні партії Олімпії, Джульєтти та Антонії. Це три любовні пригоди поета, породжені його фантазією, романтичною уявою. Музика Жака Оффенбаха, сповнена мелодизму, ліричності, тонко передає сценічну дію, в якій переплелись реальність і фантазія. Однак зазначає Іванна Лесик, знаходимо чимало негативних відгуків про втілення задуму композитора і водночас дається висока оцінка акторським роботам. «Виокремлюється артистичний та вокальний внесок В. Чайки – ефектної та спокусливої Джульєтти», образ якої найбільш виразно розкривається у прекрасному дуєті з Гофманом і в знаменитій баркаролі<...>, а робота співачки в ролі механічної ляльки Олімпії відзначається високим рівнем професіоналізму, феноменальною вокальною технікою, неабиякою сценічною рухливістю» [6, с. 156–157]. Докторка мистецтвознавства Любов Кияновська відзначила добру позитивну енергетику, неймовірну артистичність, пречудовий і багатий голос Володимири в будь-якій драматичній партії [12].

Не одну вокальну партію виконала мисткиня в операх українських композиторів. Нею створений незабутній образ Оксани в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. «Юна, вродлива Оксана випромінювала добро і щирість, а чудові арії «Місяцю ясний», «Приплинь, прип-

линь» та «Ангел ночі» звучали «емоційно-наснажено й бентежно» [7, с. 97].

На особливу увагу заслуговує виконувана Володимирою партія щедрої серцем і спокійної ззовні Настки з опери «У неділю рано зілля копала» Віталія Кирейка. З великим успіхом виконувала партії Галі («Сотник») Михайла Вериківського, Панночки («Ноктюрн») та Марильці («Тарас Бульба») Миколи Лисенка. Однією з найкращих – вирізнялася партія Марильці, в образ якої співачка вносила особисте тепло та задушевність. Характеристику співу артистки в українських операх дає Петро Медведик: «... арія з опери у її виконанні малює перед слухачем виразно окреслений образ <...>. Найбільше боїться співачка викликати жаль до своїх героїнь, переповнених стражданнями від нерозділеного чи зрадливого кохання. Для них вона знаходить завжди у голосі мотиви оптимізму, віру в перемогу добра...» [8, с. 4].

Великим досягненням співачки, безсумнівно, було виконання Концерту для голосу з оркестром Рейнгольда Глієра з симфонічним оркестром Львівської філармонії під батугою Ігоря Сімовича.

На концертній естраді Володимира Чайка мала не менший успіх, ніж на оперній сцені. Вона виконувала романси, пісні, арії. Репертуар у неї був невичерпний, і до нього було включено твори для ліричного, драматичного, лірико-драматичного, колоратурного сопрано.

Вагомий внесок зробила Володимира Чайка у популяризацію вокальних творів українських і зарубіжних композиторів. Для кожного з них співачка знаходила свіжі почуття, яскраві вокальні барви. Віртуозна техніка цілком служила розкриттю художнього задуму, простота його виконання завжди підкоряла слухачів.

У камерно-концертному репертуарі співачки яскраву сторінку займала вокальна Шевченкіана, романси на слова Івана Франка, Лесі Українки. Заслуговують уваги пісні Анатолія

Кос-Анатольського, Станіслава Людкевича, Платона Майбороди, Дениса Січинського, Ігоря Шамо, що вказує на розмаїття створених нею образів.

Незабутньою для артистки була співпраця з Анатолієм Кос-Анатольським. Підтвердженням цього є часте виконання у концертних програмах його творів: «Солов'їний романс», «Чотири воли пасу я», «Лукашева сопілка», «На бережку ніжки мила» та ін. На цих концертах часто побував сам композитор як слухач і як акомпаніатор. Тому ці композиції сприймалися емоційно та зворушливо слухачами та музичними рецензентами. «Що не пісня – то новий образ, новий характер, глибино ніжний, овіяний теплотою і щирістю, чарівною жіночністю, обдарована від природи високою артистичною культурою, багатством душі <...>. Завжди публіка шаленіла, слухаючи співачку в народних перлинах, і не відпускала її з естради» [8, с. 4].

Про виконання авторських пісень Володимира часто згадувала студентам на заняттях із сольного співу: «Романс для виконання набагато складніший, ніж оперна арія. Романс, що звучить упродовж декількох хвилин, вимагає точного, об'ємного втілення музичної форми [10, с. 39–40]. Високий художній рівень музичної форми романсу вимагає від виконавця відповідного ставлення до розкриття його форми, високої виконавської культури, високого інтелекту, врешті, таланту співака. Якість звучання голосу співака, його темперамент, уміння використовувати різні забарвлення звуку, різновидні манери співу, дикційні відтінки – всі ці елементи мають служити авторським задумам» [10, с. 38].

Крім цього, у своїх педагогічних нотатках вона часто зауважувала, що «студенти не могли запам'ятати послідовність куплетів, наприклад, в арії Оксани з опери Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Я коротко пояснила студентці, що перше звучить звертання до небесних світил: «місяцю ясний», далі, другий куплет – прохання до птахів – сокола, орла, які літають попід зорями, місяцем: «орленьку си-

зий, соколе бистрий». Далі – до вітру, гаю, до хвиль Дунаю. Усвідомивши цю послідовність, студентка ніколи не помилялася у послідовності куплетів» [10, с. 83].

Також заслуговує уваги опис Володимирою інтерпретації твору «Родимий краю!» Віктора Матюка: «Спочатку край, село, «місця любимі», «зелені ниви», ліси... Далі – у цьому краю хатина, стріха низенька, неня рідненька. Потім подвір'я, криниця. Це сприяло швидкому запам'ятовуванню» [10, с. 83].

Про інтерпретацію камерних вокальних творів мисткинею писав Петро Медведик: «Камерні концерти Чайки – велика частка її співучого серця. Її захоплено слухали на святкових концертах у Києві, Львові, Дрогобичі. Її чарівний спів полонив чимало тернополян на ювілейних концертах, присвячених Соломії Крушельницькій, на відкритті «Співочого поля» в Тернополі, на відкритті пам'ятника Тарасові Шевченку у рідному селі Шили, Збаражі <...>. Зустріч з Чайкою, – це незабутнє свято пісні, яке робить людей багатшими душею» [8, с. 4].

Володимира Чайка була незрівняною інтерпретаторкою українських народних пісень. Тут її талант розкрився з особливим блиском. Вони звучали в неї просто, природно, як сповідь серця. Вона вміла передати й народний гумор, і поетичну лірику, і захоплюючу дух безпосередню радість та іскристість почуттів. Це відомі пісні «Соловейко» Марка Кропивницького, «Дощик» Миколи Лисенка, обробки народних пісень «Гандзя», «Ой не світи місяченьку», «Через сад-виноград» та ін. Ці твори у виконанні Володимири Чайки звучали багатогранно в динаміці та агогіці. Співачка вміла логічно вибудувати композицію кожного твору, його структурні компоненти: зачин, хід і кінцівку. Саме такі складові створювали музичний образ твору як художню картину.

Володимира Чайка виходила на сцену окрилена. Впевнена в тому, що своїм співом скаже слухачеві саме те, чого від неї чекає. Щирість і сердечність завжди звучали в пісні мисткині. Особливо трепетно виконувала Володимира духовні вокальні

твори. З цього приводу вона зазначала: «Спів – це подвійна молитва. А яким щастям для мене було співати «Вірую» та «Боже Великий, Єдиний» у моєму рідному селі, у церкві, коли посвячували герб і прапор України! Рідні плакали, а їх сльози були для мене великою оцінкою за мою важку працю. А скільки сліз пролила я і слухачі на концертах в Америці, Канаді, Сибіру, Казахстані, де живуть багато українців, тих, які покинули батьківщину задля заробітків, і тих, яких сталінський терор заслав на чужину. Наша мова, наша пісня приносили їм хвилини радості, щастя [10, с. 44–45].

Про зустріч Володимири з рідними в селі Шили залишаються такі слова мисткині: «Думаю, що варто було навчатись і працювати над вдосконаленням свого співу, щоб заспівати в церкві Молитву Богові, який дав мені голос і невидимою рукою провів у мистецтво» [2, с. 1].

Отже, Володимира Чайка як оперна та камерна співачка, без сумніву, займає першорядне місце серед провідних мисткинь України. Доказом цього є 42 партії із 36 опер, виконані нею на сцені Львівського театру опери та балету імені Івана Франка, низка камерних концертних програм, представлених поціновувачами її співу не лише в Україні, а й далеко поза її межами. Бездоганне володіння голосом, а також артистичні дані вирізняють Володимиру в створенні самобутніх й оригінальних оперних образів. Без сумніву, Володимира Чайка як творча особистість назавжди залишиться в пантеоні мистців українського оперного та камерного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барна В., Пиндус Б., Щербак Л. Чайка Володимира Павлівна // Тернопільський енциклопедичний словник: у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль: ВАТ ТВПК Збруч, 2008. Т. 3: П – Я. С. 579.
2. Боднарчук В. Володимира Чайка: «Варто було вчитись і працювати над голосом, щоб заспівати в церкві молитву Богові...» // Соломія. № 3 (16), грудень 2000. С. 3.

3. Бурма В. Солістка Львівського театру опери та балету імені Івана Франка // Вільне Життя. № 58 (9441). 1979. 23 березня. С. 4.
4. «Голосистий соловейко» України – Володимира Чайка. Бібліографічна довідка // Збаразька централізована бібліотечна система. Методично-бібліографічний відділ. Серія: Духовні острови мого народу. м. Збараж, 2011. 10 с.
5. Ігнатенко В. Кафедра сольного співу // Сторінки Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. До 150-річчя заснування академії. Львів: вид-во Сполом, 2003. С. 36–45.
6. Жишкович М. «Її душа – то чайка над водою...» // Українська музика. Науковий часопис. Щоквартальник. Видається з 2011 р. Число 1 (19). 2016. С. 154–160.
7. Лесик І. Особливості вокально-сценічного таланту Володимири Чайки // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Вип. 24 «Вокальне мистецтво: історія та сучасність. Зб. статей. Серія: Виконавське мистецтво. Кн. II. Львів: Сполом, 2010. С. 90–100.
8. Медведик П. Творче небо Чайки // Вільне життя. № 103 (9232). 1978. 21 травня. С. 4.
9. Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка. К.: Муз Україна, 1989. 208 с.
10. Чайка В. Мистецтво творити голосом. Роль психофізичного стану студента у розвитку його вокальної майстерності : Поради педагога. Львів: Місіонер, 2008. 104 с.
11. Чайка В. Павло Кармалюк: Життя та творчість актора, співака, вчителя. Львів: в-во Отців Василіян Місіонер, 2002. 138 с.
12. Ювілейний вечір у Львівській опері з нагоди Дня народження видатної оперної співачки, народної артистки України, професорки Володимири Чайки. Слово про ювіляра – докторка мистецтвознавства Любов Кияновська. URL: <http://Youtube.com/watch?v=u4Qrvm9qbs>

13. Юзюк І. Кафедра оперної підготовки та оперна студія // Сторінки Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. До 150-річчя заснування академії. Львів: вид-во Сполом, 2003. С. 46–52.

3.3. Кость Місевич – відомий український бандурист, педагог. *Марія Євгенєва*

В історію української музичної культури Кость Місевич ввійшов як бандурист, педагог, теоретик, фундатор перших професійних форм бандурної освіти в галицько-волинських землях, майстер із виготовлення музичних інструментів. Він, як творча особистість, усе життя присвятив розвитку бандури.

Питаннями дослідження творчої спадщини Костя Місевича як бандуриста займалися українські вчені-музикознавці Дмитро Гонта [5, 6], Михайло Данилюк [7], Марія Євгенєва [8, 9], Богдан Жеплинський [10], Оксана Легкун [16], Сергій Кіндзерявий-Пастухів [13], Филимон Мелешко [18], Володимир Островський [20], Наталія Чернецька [23] та ін. Найбільше фактологічного матеріалу віднайдено у Державному архіві Тернопільської області та архівах Почаївського і Кременецького краєзнавчих музеїв. Особливо це стосується конкретизації дат його біографії¹. Однак не повною мірою висвітлено концертно-виконавську діяльність Костя Місевича не лише на західноукраїнських землях, але й поза їхніми межами.

¹ Костянтин (Кость) Місевич народився 17 листопада 1890 р. у с. Лезнів (Хмельниччина) у багатодітній родині адвоката Теодора Місевича та Лукії Кучер. За часів Центральної Ради й Директорії був активним учасником творення Української держави, в період Гетьманату – почесним козаком у складі Першої Синьої Дивізії, виконуючи обов'язки комісара Подільської залізниці. У 1920-х рр. через нестабільну політичну ситуацію в Україні К. Місевич разом з Українським урядом і Армією С. Петлюри опинився на території Другої Речі Посполитої – спочатку у Збаражі, згодом – у Тарнуві Рава-Руського повіту [8, с. 55].

Мета дослідження – висвітлити концертно-виконавську діяльність бандуриста Костя Місевича у період 1920–1940-х років у контексті культурно-просвітницьких традицій Галичини та Волині.

За свідченням Костя Місевича, вирішальну роль у формуванні його громадянсько-патріотичної позиції відіграла бандура: «Родився не для того, аби бути бандуристом, але мусів ухопитись, за бандуру, як за останню зброю, після того, коли українська влада та армія справу програла...» [18, с. 29].

Доля подарувала Костю Місевичу вчителя – медвинського кобзаря Антона Мітя (1886–1921), який у революційні роки був активним натхненником стрімкого поширення кобзарської культури серед українського вояцтва².

У червні 1917 року відбулося знайомство К. Місевича з козацьким інструментом. Згадуючи перші уроки гри на бандурі, Кость Місевич зазначав: «Мітяй у ті часи грав по полках козакам. Запросивши Антона погостювати на свій хутір, упродовж місяця переймав від нього таємниці кобзарської науки. У грудні 1918 року у Києві на відкритті Трудового конгресу відбулася друга зустріч. У Кам'янці у місяці червні 1919 року – третя... <...> розказував, що попали у військову частину «Запорізька Січ» отамана Божка. Відступав з козаками на Тирасполь, а після через Румунію в Галичину» [19, с. 11–12].

Захопившись грою на бандурі під час національно-визвольного піднесення, згодом К. Місевич придбав інструмент, удосконалював гру та успадковував виконавські традиції мандрівних кобзарів.

Згадує побратим Костя Місевича Филимон Мелешко: «Був він діловитим комісаром залізниць, а тепер же його енергія, а можливо й частина душі сиділа в обширному нутрі бандури. Він же не міг бути ніким іншим, як тільки талановитим банду-

² Гра сліпого бандуриста (Мітя – М. Є.) (харківським і полтавсько-чернігівським способами) вплинула на формування творчої особистості Костя Місевича [8, с. 56].

ристом <...>. Коли брався за бандуру і приплющував свої сіро-блакитні очі, то здавався чомусь старим дідом. Коли ж торкався об струни, то знову змінювався, робивсь поважний» [18, с. 29].

У 1922–1928 роках Кость Місевич мешкав у передмісті Перемишля, де познайомився з українськими козаками, які були одночасно й малярами, членами товариства «Відродження», під керуванням генерал-хорунжого, графіка-іконописця і бандуриста Бориса Паля-Неїли. Серед них – П. Ковжун, П. Запорізький, М. Прасіцький, Л. Боровик, Д. Гонта. Деякий час К. Місевич був підручним малярів, які розписували церкви на території Польщі. Згодом він налагоджує зв'язки з перемишльською групою української інтелігенції на чолі з видавцем і редактором тижневика «Український голос» (1920–1939) Д. Григоринським [8, с. 56].

Оселившись біля с. Верхрата (присілок Мриглоди) Равського повіту (тепер Люблінське воєводство; Польща), К. Місевич упорядковує пасіку й відкриває майстерню з виготовлення бандур. Улас Самчук у праці «Живі струни. Бандура і бандуристи» зазначив: «Місевич був добрим не лише музикою, а й добрим майстром бандур і дуже спричинився до поширення бандурного мистецтва на західноукраїнських теренах [21, с. 77–78].

1923 року Кость Місевич створив дует із своїм учнем Дмитром Гонтою і здійснював гастрольні подорожі Галичиною, Закарпаттям та Волиню. Це було викликано, з одного боку, необхідністю заробляти на прожиття, а з іншого – виразною зорієнтованістю бандуристів на національно-визвольні події 1917–1922 років. Гаслом К. Місевича було: «бандуру в маси, бандуру в міста й села, в усі хати» [8, с. 57].

Географія концертних подорожей дуету була широкою. Перший виступ відбувся у містечку Медика Рава-Руського повіту, де зібрав поважну кількість слухачів. Концерти відбувалися один за одним у містах і селах Галичини (Сокаль, Станіслав, Коломия, Долина, Русів, Жовква, Львів, Дрогобич, Городок); Західного Поділля (Заліщики, Підволочиськ, Скалат, Терехов-

ля); Волині (Луцьк, Рівне, Дубно, Кременець, Почаїв). Виготовленням афіш, розповсюдженням квитків, виробленням дозволу на проведення концертів у старостві займався тодішній адміністратор театрів, що крився під криптонімом «Н. Г.». Дуєт концертував у релігійні свята й вихідні дні [9, с. 274–275].

Концертні виступи Місевича й Гонти склалися з трьох частин. На початку було коротке слово про бандуру, традиційні школи кобзарів, далі – по дві-три сольні пісні, дуєти (народні пісні і танцювальні мелодії), а також думи, історичні пісні, виконання яких супроводжувалося короткими коментарями. У третій частині концерту – жартівливі пісні і танцювальні мелодії. На завершення концерту, що тривав близько півтори години, звучали рядки вірша «До кобзи» Пантелеймона Куліша.

Збереглися спогади Дмитра Гонти про зустрічі бандуристів із представниками української і польської інтелігенції. «Нас часто запрошували на празники і приймали священники, які працювали в «Просвіті» <…>. Попри політичну напругу, українці й поляки жили в повній злагоді, поважаючи звичаї одне одного. Окремі з поляків досконало володіли українською мовою та під час родинних свят співали українські пісні» [6, с. 268].

К. Місевич і Д. Гонта були бажаними гостями і співали «степових пісень» знаменитому новелісту Василеві Стефанику з Русова, Євгенові Купчинському – славному на все Поділля, у свій час, цитристу і композитору, Андрію Чайковському – відомому українському письменнику, який проживав на тоді у Коломиї. Його синові Богданові Місевич власноруч виготовив бандуру й періодично навідувався до Сокаля, даючи меценатові лекції з кобзарства.

У час концертів у містечку Велдіжі біля Долини на Івано-Франківщині бандуристи зустрічалися і виступали перед родиною Василя Тисяка, а він натомість співав їм. Захопилися бандурою Богдан і Степан Ганушевські зі священничої родини, сини Михайла й Ірини з Угорників [9, с. 58].

У березні–травні 1925 року до дуету Місевич – Гонта приєднався бандурист Данило Щербина, який активно співпрацював з відомим українським балетмейстером Василем Авраменком і як акомпаніатор брав участь майже у всіх концертах, що проходили у Південній Волині, зокрема й на Кременеччині.

Про концертно-просвітницьку діяльність новоствореного тріо (Місевич, Гонта, Щербина) ми довідуємося із тогочасної преси. 2 квітня 1925 року в залі Народного дому у Львові відбувся виступ тріо на величному Шевченківському святі. Урочистий концерт організувало Товариство допомоги емігрантам з України на чолі з проф. Іваном Огієнком. У добродійній акції-концерті, зокрема, брали участь співак Василь Крижанівський, піаніст О. Бобикевич, перший професійний хор з українських емігрантів-наддніпрянців («Шістнадцятка») у Галичині під орудою диригента, музиканта і композитора Дмитра Котка. Вступне слово виголосив д-р Дмитро Донцов. Збір коштів від концерту передали студентам із Великої України. Рецензія на концерт була опублікована у часописі «Діло» [3, с. 1]

Влітку 1925 року дует за участі Місевича й Гонти з хором Д. Котка здійснив гастрольну подорож містами і селами Бережанщини. Про їхні концерти в Бережанах, які відбулися за сприяння польського товариства «Сокул» і тривали тиждень, засвідчують спогади Миколи Малиновського: «... він (Д. Котко) зі своїми солістами, бандуристами, читцями дав концерт у товаристві «Боян» (читальні «Просвіта»), <...> незабутнім залишилося виконання його пісні-канту «Про страшний Суд», яку глядачі сприйняли з особливим піднесенням. На фонд «Просвіти» Д. Котко пожертвував 300 злотих» [17, с. 185–186].

Варто зазначити, що стосунки К. Місевича з Д. Котком були не лише творчими, але й дружніми. Збереглися відомості про те, що Кость Місевич виготовив для нього бандуру і давав лекції з бандурної гри. Зараз ця бандура зберігається у фондах (ЕП 24301) Музею етнографії, художнього промислу Інституту народознавства Національної академії України (НАН Укра-

їни, фонд дерева) Інвентарна книга № 14 МЕХП – записи в книзі за 1954 рік [8, с. 59].

Знаковим для дуету стало двотижневе турне з «Українським Наддніпрянським хором» під орудою Д. Котка Центральною Польщею (Краків, Варшава), містами Помор'я та Шльонська. За словами Д. Гонти, виконання українських творів викликало у польських слухачів «революцію» в їх уявленнях про українську музичну культуру, змінило ставлення поляків до українців. Гастролі завершилися концертом у залі Варшавської консерваторії, після якого артистам видали візи на виїзд до Німеччини [5, с. 12].

Заслугує на увагу виступ дуету Місевич – Гонта у Варшаві (в залі міської ради) перед діячами польської та української культур, організований професором Олександром Лотоцьким. Серед присутніх були представники української інтелігенції з Галичини та емігранти з Великої України. Бандуру публіка вітала якнайсердечніше. Під час Жалобної Академії, присвяченої Симону Петлюрі, спеціальний посланець Ю. Пілсудського, міністр Ульрих у своїй промові зазначив, що «Польща зацікавлена національно-визвольною справою української держави, яка є найважливішою проблемою для майбутності Речі Посполитої» [5, с. 19].

Варто зазначити, що у цій акції Д. Гонта виступав з новою власноручно виготовленою бандурою та з власною піснею «Лети, моя думо» на слова Романа Купчинського («На чужині»). Окрему програму дует виконав для генералів-хорунжих Армії УНР Марка Безручка та Всеволода Змієнка, у якій були історичні та авторські пісні («Про Морозенка», «Чого плачеш, Україно», «Ой та зажурились стрільці січовії», «Ревуха» Тимоша Падури) [9, с. 322].

Слова вдячності слухачів та рецензії фахівців на виступи дуету бандуристів сприяли його популяризації в Польщі. Український Центральний Комітет УНР (заснований 1921 р., голова М. Ковальський), що перебував на той час у Варшаві,

сприяв бандуристам в отриманні дозволу (ліцензії) на концертні виступи без обмежень по всій Польщі нарівні з польськими концертними колективами.

Наприкінці 1920-х – початку 1930-х рр. у Варшаві як одному з центрів української політичної еміграції активізується діяльність молодих українських бандуристів. Серед них – Л. Грабина, В. Куриленко, В. Штуль, Ю. Клевчуцький, М. Теліга з дружиною Оленою та ін. Концертні подорожі дуету Місевич – Гонта часто перехрещуються з виступами вище названих бандуристів [8, с. 60].

К. Місевич разом із Д. Гонтою концертували селами й містечками Східної Галичини. У вільний від виступів час бандуристи виходили за містечко Гримайлів, до старої козацької могили з великим хрестом, сідали біля неї й співали «степових» пісень, збираючи чимало слухачів. Упродовж дня розмальовували церкви, а у вечірній час створювали театральні гуртки, готували вистави. Зокрема, учасники Гримайлівського гуртка поставили п'єсу «Невольник» Т. Шевченка, де головну роль Степана виконав один із учасників дуету Дмитро Гонта. [9, 323].

Дует бандуристів був частим гостем українських навчальних закладів: гімназій (Луцьк, Рівне, Кременець, Бережани); духовних семінарій (Львів, Перемишль, Станіслав, Кременець); жіночих (Яворів, Львів) та чоловічих монастирів (Унів, Жовква, Бучач, Почаїв). Деякі епізоди з музично-концертних виступів дуету на Волині висвітлив луцький часопис «Українська нива»: «В залі української гімназії в Луцьку відбувся гостинний виступ кобзарів К. Місевича і Д. Гонти, які відспівали під акомпанемент бандури десять народних і козацьких пісень, сім історичних без акомпанементу та кілька жартівливих» [1, с. 5].

Пам'ятним для бандуристів залишився й концерт у Кременецькому ліцеї 1927 року. Після їхнього виступу відбулася творча зустріч з місцевою інтелігенцією у книгарні Наукового товариства імені Т. Шевченка. Серед поціновувачів бандурного дуету була Маргарита Боно (Бжеська), вихованка Київської

консерваторії, колишня співачка хору Олександра Кошиця. Вона запросила Костя Місевича до себе на хутір, де виконала у власному фортепіанному супроводі кілька волинських народних пісень. Згодом Маргарита стала його дружиною, від якої він записав багато цікавих пісень і аранжував їх для бандури [9, с. 323].

Незабутнє враження на дует Місевич – Гонта справила зустріч зі сліпим лірником (можливо Колобовим) перед Почаївською Лаврою. Він виконав для них кант «Про Почаївську Божу Матір» та чумацькі пісні. Прослухавши пісні, бандуристи запросили лірника на свій концерт, що відбувся у монастирській залі [5, с. 16].

Згодом бандуристи виступили в Шумську, Вишнівці, Збаражі. А у Львові їх чекала приємна несподіванка. В редакції часопису «Новий час» митці отримали два примірники збірки для бандури «Наша пісня» Михайла Теліги, виданої Товариством «Кобзар» у Празі, з цікавими для них дедикаціями: «Тільки на бандурі можна передати настрої душі українського народу, його національну свідомість <…>, а майбутні покоління скажуть вам Спаси Біг!» [5, с. 16]. Таким подарунком Місевич і Гонта були дуже втішені, бо отримали не тільки чимало цікавих п'єс для бандури, але й визнання своєї праці проф. Григорієм Омельченком, головою товариства «Кобзар».

З хвилюванням чекав дует на зустріч із львів'янами, адже, крім широкого кола шанувальників бандури, у місті працювали відомі діячі української культури: етномузиколог Філарет Колесса, композитори Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Ярослав Ярославенко, художник Олекса Новаківський, скульптор Сергій Литвиненко, подружжя Марія та Дмитро Донцови та ін. Згодом дружина Д. Донцова у своїй книзі спогадів описала цю зустріч із К. Місевичем, який приїжджав з бандурою і влаштовував домашні концерти [2, с. 82].

Про концертно-просвітницьку діяльність дуету бандуристів на Львівщині довідуємося також із часопису «Боян», де бу-

ло зазначено: «довгоочікуваний концерт бандуристів відбувся у залі Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові. До програми увійшло 24 музичні композиції. Особливе враження на слухачів справило виконання історичних пісень і дум <…> Про Байду, Про зруйнування Січі, Про Палія та Мазепу. Крім сольних, музиканти відіграли кілька танкових мелодій» [22, с. 8].

У газеті «Діло» за 1929 рік було зафіксовано, що крім традиційних дум, виконаних дуєтом на особливу увагу заслуговувала інтерпретація бандуристами кантат «На смерть Шевченка» та «Б'ють пороги» М. Лисенка, канта «Про Почаївську Божу Матір» К. Стеценка, а також народні танці («Гайдук», «Полтавський», «Кубанський», «Запорозький», «Харківський»), які бандуристи виконували в дуєті [14, с. 4].

У часописі «Новий час» зазначено, що «з повним моральним і матеріальним успіхом» проходили концерти бандуристів Місевича та Гонти у Львові. Від концерту артисти отримали по 500 злотих» [5, с. 15]. А в газеті «Діло» за 1931р. було подано, що у Львові відбувся концерт 15 травня в залі Інституту ім. М. Лисенка. Програма виступу складалася з трьох частин і включала низку історичних, побутових та сатирично-гумористичних пісень, набожних, народних танців [15, с. 4].

1929 року, після одруження, Кость Місевич оселився у с. Млинівці (на Кременеччині). Разом із дружиною, яка під його керівництвом опанувала гру на бандурі, він бере активну участь в урочистостях кременецько-почаївської «Просвіти». Культурно-мистецька діяльність подружжя Місевичів включала організацію шевченківських концертів, що відбувалися за участі ансамблю бандуристів під орудою К. Місевича. Із луцьких часописів дізнаємося про виступ цього колективу на Шевченківській Академії у Кременці, з яким бандурист виконав думу «Вилітали орли» [24, с. 6].

1938 року подружжя Місевичів брало участь у «Вечорі пам'яті Шевченка», що відбувся у Почаєві. Концертна про-

грама бандуристів включала твори: «Вночі на могилі», «Ой Морозе-Морозенку», «Гей, на горі Січ іде» (мелодія), «Ой нема, нема», «Їхав стрілець на війноньку», «Гей, чого ж ти дубе», «За лісом не бачу», «Стоїть явір над водою», а ще «Харківська» – мелодія, «Подолянка» – мелодія, «Подільський козачок» – мелодія [8, с. 63].

Сімейний дует був постійним учасником концертів Академій на честь Симона Петлюри, Михайла Грушевського, також присвячених пам'яті Лесі Українки, Івана Франка або видатним історичним подіям. У цей час Кость Місевич виступає як лектор кременецько-почаївської культурно-освітньої секції «Просвіта», а також як акомпаніатор учнівським ансамблям і просвітницьким хорам. Він налагоджує контакти з місцевими культурно-громадськими діячами (О. Волошин, О. Глукко, С. Жук, Б. Козубський, С. Скрипник), що виступали як лектори [16, с. 5].

Кость Місевич підтримував творчі стосунки з учителями української мови і літератури Софією Орловською з Української гімназії, Филімоном Кульчинським з Української духовної семінарії м. Кременець та членами музично-драматичної секції кременецької «Просвіти». Зокрема, з бандуристом і режисером Григорієм Березовським, уродженцем Єлисаветграду (тепер Кропивницький). Останній мав чималий досвід діяльності на театральній ниві та в організації аматорських колективів, виступаючи на сценах Львова, Дрогобича, Ужгорода, Перемишля [9, с. 324].

Водночас Кость Місевич підтримував зв'язки з діячами Українського театального товариства ім. Лесі Українки у Луцьку, зокрема, бандуристом і вчителем української мови в місцевій гімназії Модестом Левицьким та артисткою-бандуристкою Ганною Білогуб, яка заснувала (разом із М. Левицьким) перший гімназійний гурток бандуристів [23, с. 55]. У 1950-х роках Г. Білогуб сприяла організації Струсівської капели бандуристів «Кобзар» на Тернопільщині [8, с. 123].

1938 року у Львові Кость Місевич брав участь у проведенні тижня Пам'яті до 20-річчя бою під Крутами. Йому було доручено підготувати концерт об'єднаної капели бандуристів. У залі Академічного Дому відбулося відкриття пам'ятної меморіальної таблиці на честь героїв-студентів. У великій залі Народного Дому відбулась святочна академія, в якій «вперше в історії з великим успіхом виступила на наших землях капеля українських бандуристів під орудою Місевича» [11, с. 2]. У цьому заході брали участь бандуристи з Галичини й Волині. Серед них – Я. Бичківський, С. Малюца, Ю. Сінгалевич, Ф. Якимець, К. Місевич, М. Бохотниця, Д. Стопкевич, а ще невідомий аматор. Ансамбль мав величезний успіх, як і сольні номери К. Місевича та Д. Гонти. У виконанні бандуристів звучали стрілецькі пісні, а також інструментальні твори.

Після вересневих подій 1939-го року, приходу на західно-українські землі радянської влади Кость Місевич з дружиною емігрував до Польщі (м. Холм). Бандурист став співорганізатором і учасником мандрівного театру «Заграва» М. Демодовгопільського. У жовтні 1940 р. на запрошення Проводу Холмської української гімназії Кость Місевич очолив клас бандури, що налічував понад 30 учнів [20, с. 10].

Про викладання бандури К. Місевичем в Українській гімназії яскраво свідчать спогади гімназиста Сергія Кіндзерявого-Пастухова, одного з найкращих його учнів: «він (Місевич) зразу ж сказав мені, що сподівається мати мене у складі ансамблю, про який мріяв, показав основні вправи і обдарував бандурою своєї роботи» [13, с.52].

У Холмі К. Місевич утворив квартет (разом із дружиною Маргаритою, Сергієм Кіндзерявим-Пастуховим та Леонідом Кострицьким). Ансамбль виступав на запрошення Жіночої секції при Українському Комітеті Допомоги. Концертні програми супроводжувались доповідями, які перетворювалися на науково-практичний звіт на тему бандури і, залежно від підготовленості аудиторії, могли варіюватися. Концерти були ілюст-

ровані історичними думами та піснями («Про зруйнування Січі», «Про Морозенка», «Про Байду», «Стоїть явір над водою»), низкою танцювальних і жартівливих композицій у виконанні бандуристів [8, с. 52].

Показовим був виступ тріо за участі подружжя Місевичів та Кіндзерявого-Пастухова в рамках Великого шевченківського концерту, який відбувся у березні 1941 року в м. Холм. Участь бандуристів у мистецькому заході була зафіксована не лише на світлинах, але й на грамплатівках. С. Кіндзерявий-Пастухів відзначав «... прекрасний технічний рівень виконання Костя Місевича, його яскравий виконавський стиль з невеликим діапазоном голосу (другий тенор). Пані Місевич – прекрасне сопрано, <...> грала варіанти другої бандури, майже не використовуючи лівої руки. Я – баритон з бандурою, що мала пересічні, трохи глухуваті приструнки і розкішні, соковиті, глибокі баси» [13, с. 72–73]. Тріо гастролювало доволі часто. Не раз за участю артистів театру і танцюристів.

Влітку 1941 року подружжя Місевичів повернулося до Млинівців. У червні 1941 р. ім'я митця з'явилося у списку викладачів Кременецької музичної школи, що розташовувалася у тогочасному приміщенні Просвіти. Тоді ж Кость Місевич, уже надрайонний провідник ОУН, часто їздив селами й містечками Кременеччини, згодом тримав зв'язки із загонами УПА Крука, Хрона, Вихора, Осипа, Яворенка. Як згадував повстанець Михайло Данилюк, «...бандуру на Крем'янецьчину повернув Кость Місевич. Він осів у Млинівцях <...> і заговорив струнами до всіх <...> до усієї Волині. Учив любови, великої любови, прославляв відвагу. Будив струнами в молодечих душах усе, що було приспане сотнями років. Його слухали і ним захоплювалися повстанці, перед якими виступав з великим і різноманітним репертуаром: «Встас хмара з-за лиману», «Про Максима Залізняка», «Про Кривоноса», «Ой горе тій чайці» тощо. Свої сольні концерти закінчував власною «Молитвою за Україну» [7, с. 176–180].

У час героїчної боротьби УПА К. Місевич не лише продовжував славні традиції українських козаків-бандурників із минулих століть, а й склав своє життя на вівтар Батьківщини [4, с. 1185]. Загинув віртуоз-бандурист Кость Місевич 11 вересня 1943 року трагічно, потрапивши до рук німецьких окупантів.

Отже, концертно-виконавська діяльність Костя Місевича як соліста-бандуриста і ансамбліста мала велике значення для культурного ландшафту Галичини й Волині. Це особливо проявилось у ряді концертів (як сольних, так і ансамблевих) не лише у краї (Львів, Дрогобич, Долина, Заліщики, Бережани, Тернопіль, Кременець, Луцьк, Рівне, Почаїв, Скалат), а й поза його межами, на теренах Польщі (Лодзь, Краків, Варшава, Холм). Це вказує на великий успіх, який мав Кость Місевич як бандурист серед слухацької аудиторії. Саме він сприяв зацікавленню молоді музикуванням на бандурі, залишив неоцінений внесок в мистецтво бандурного виконавства не лише в Україні, а й поза її межами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бандуристи // Українська нива. 1928. Ч. 85–86. С.5.
2. Бачинська-Донцова М. Теліги (Жмут спогадів) // Літературно-Науковий вісник – Регенсбург: «Українське слово», 1948. Річник XXXII. Кн. I. С. 78–90.
3. Великий Шевченківський концерт // Діло. 1925. Рік XLII. Ч.74 (10457). С. 1.
4. Гальченко В. Кость Місевич – кобзар, який загинув в УПА // Визвольний шлях. 1975. № 10. С. 1184–1185.
5. Гонта Д. Бандурист Кость Місевич. Спогади // Київ, 1955. листопад. С. 12–23.
6. Гонта Д. Бандурист Кость Місевич. Спогади // Київ, 1955. січень. С. 268–276.
7. Данилюк М. Повстанський записник: [Відпов. ред. Харченко І. М.]. Київ: Видавництво ім. О. Теліги, Фондація ім. О. Ольжича, 1993. С. 176–182.

8. Євгенєва М. В. Формування бандурного мистецтва Тернопільщини: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03.: Львівська нац. музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 2017. 291 с.
9. Євгенєва М. Кость Місевич: мистецький внесок у розвиток українсько-польських взаємин // Діалог двох культур = Dialog dwóch kultur. VIII міжнародні зустрічі музейників. X міжнародні зустрічі літераторів. X міжнародні зустрічі науковців. V фотоплер. XV warsztaty kulturowo-artystyczne dla polaków z Ukrainie w Bolestraszcach 20-30 wrzesnia 2013. Р. 8. Зош. 1/2 Warszawa–Lublin, 2014. С. 318–329: фот.
10. Жеплинський Б. Бандурист, Патріот і Борець (Костянтин Місевич) // Кобзарськими стежинами. Львів, 2002. С. 59–63.
11. За вами, борці, нові сотні йдуть // Свобода. Нью-Йорк, 1938. 19 березн. Ч. 64. С. 2.
12. І. Н. Свято Шевченка в Лодзі // Діло. 1931. Ч. 110. 20 травн. С. 4.
13. Кіндзерявий-Пастухів С. Про себе // Ювілейний Альбом Школи кобзарського мистецтва в Нью-Йорку. Нью-Йорк, 1978. С. 72–73.
14. Кобзарі-бандуристи у Львові // Діло. 1929. Ч. 88. 23 квітн. С. 4.
15. Концерт бандуристів Місевича й Гонти // Діло. 1931. Ч. 110. 20 травн. С. 4.
16. Легкун О. Сторінки життя та концертна діяльність Костя Місевича // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль; Київ, 2006. № 1 (6). С. 3–6.
17. Малиновський М. Задіяний в просвітницькій роботі // Бережанська гімназія. Сторінки історії. Ювілейна книга / Підбір, упорядкування та редакція текстів і фотоматеріалів Надії Волинець. Бережани–Тернопіль: Джура, 2007. С. 185–186.
18. Мелешко Ф. Бандурист / Ф. Мелешко // Літопис Червоної Калини, 1936. квітень. Ч. 4. С. 29–32.

19. Місевич К. Бандурист Антін Мітяй // Літопис Червоної Калини. 1931. IX. С. 11–12.
20. Островський В. Бандура в Холмщині // Краківські вісті. 1940. 24 листопад. Ч. 128. С. 10.
21. Самчук У. Живі струни (Бандура і бандуристи) // Детройт: Видання капелі бандуристів ім. Т. Г. Шевченка, 1976. 468 с.
22. Сольчаник В. Дописи // Боян. Дрогобич, 1929. Ч. I, червень. С. 8.
23. Чернецька Н. Г. Бандурне мистецтво в контексті музичної культури Волині ХХ – початку ХХІ ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства. 26.00.01. Київський національний інститут культури і мистецтв. К., 2012. 234 с.
24. Шевченкове свято в Кременці // Волинське слово. 1937. № 1. С. 6.

РОЗДІЛ ІV. ХУДОЖНИКИ

4.1. Реалізм у творчості Михайла Цибулька. Ірина Тютюнник

Михайло Цибулько¹ – художник-графік та педагог, добре знайий у колах тернопільських художників, краєзнавців, вчителів образотворчого мистецтва. Він створив портрети багатьох представників місцевої інтелігенції, проілюстрував значну кількість видань, багато років навчав учнівську та студентську молодь основам образотворчої грамоти.

Окрім декількох газетних публікацій, які вийшли після персональних виставок художника, немає жодної фахової статті про творчість Михайла Цибулька, його ім'я не згадується у бібліографічному покажчику «Мистці Тернопільщини. Ч. 1. Образотворче мистецтво» (Тернопіль, 2015 р.) ні серед професійних художників, ні серед аматорів. Коротку біографію Михайла Цибулька подано у книзі літературознавця,

¹ Цибулько Михайло Богданович народився 1 січня 1949 року в с. Купчинці (нині Тернопілького району Тернопільської області) в інтелігентній родині. Закінчив місцеву середню школу. У 1967–1973 рр. заочно навчався в Українському поліграфічному інституті ім. Івана Федорова у Львові (нині – Українська академія друкарства) за спеціальністю «Графіка». Працював завідувачем бібліотеки у Купчинецькій середній школі (1967–1970), учителем малювання в Купчинецькій та Денисівській загальноосвітніх школах (1970–1977), вів факультатив з рисунку і живопису, фотогурток. У 1976 році – керівник районного об'єднання вчителів образотворчого мистецтва Козівського району.

Працював як художник-графік в обласних газетах «Вільне життя», «Ровесник», журналах «Тернопіль», «Русалка Дністровая». З 1977 р. – художній редактор редакційно-видавничого відділу обласного управління у справах видавництва, поліграфії і книжкової торгівлі. Від 1995 року – викладач образотворчого мистецтва, а з 1997–2005 роки – завідувач кафедри образотворчого мистецтва Тернопільського педагогічного інституту (нині – Національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, далі ТНПУ ім. В. Гнатюка) [10]. Помер Михайло Цибулько 11 липня 2017 року.

краєзнавця, бібліографа та земляка митця Володимира Хоми [9], в інформаційному бюлетені, де міститься інформація про лауреатів премії імені Іванни Блажкевич [4], у Тернопільському енциклопедичному словнику [1], та автобіографії з архіву ТНПУ ім. В. Гнатюка [10]. Цінними для дослідження стали спогади родини, співробітників та друзів художника, зокрема директора Денисівського краєзнавчого музею Богдана Савака, професорів факультету мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка Олега Смоляка та Оксани Дячок.

Мета дослідження – висвітлити особливості творчості Михайла Цибулька в контексті розвитку дизайну та образотворчого мистецтва Тернопільщини кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Хист до малювання у Михайла Цибулька проявився ще під час навчання у загальноосвітній школі. Так, вже в шостому класі він виготовив оригінальний альбом для кабінету іноземної мови «Домашні та дикі звірі», виконав олівцеві портрети письменників Івана Франка, Тараса Шевченка, Йоганна Вольфганга фон Гете, Джорджа Гордона Байрона, Джека Лондона та інших класиків української і світової літератури [9, с. 100]. Згодом Михайло Цибулько сім років працював учителем малювання у Купчинецькій та Денисівській загальноосвітніх школах, де опанував методику навчання дітей образотворчої грамоти, розумів дитяче сприйняття мистецтва, удосконалював свій педагогічний малюнок. Згодом ці знання знадобилися художникові при керуванні педагогічною практикою та у викладанні методики образотворчого мистецтва для студентів.

Професійну художню освіту Михайло Цибулько отримав в Українському поліграфічному інституті ім. І. Федорова у Львові за спеціалізацією «Оформлення та ілюстрування книги» та здобув кваліфікацію «художник-графік з оформлення та ілюстрування книги». Тут він ґрунтовно опанував оригінальну та друковану графіку, мистецтво шрифту, композиційні прийоми виконання художніх елементів книги.

Живописні картини є рідкістю у доробку митця. Так, у 1970-х роках для Денисівського районного краєзнавчого музею художник створив олійну діораму «Бій над Стрипоєю», що показує один з епізодів війни у нашому краї навесні 1944 р. [9, с. 100]. Тут реалістично відображене жахіття війни із численною бойовою технікою – танками, гарматами, літаками на тлі відкритого річкового пейзажу. Міцний рисунок, чіткість промальовування мотивів, їх реалістичне трактування дало змогу авторові виконати виразне життєво правдиве полотно.

Після закінчення поліграфічного інституту Михайло Цибулько зосередився на ілюструванні книг як художній редактор редакційно-видавничого відділу обласного управління в справах видавництв, поліграфії і книжкової торгівлі. Крім того, у цей час митець працював і в редакції журналу «Тернопіль» та «Русалка Дністрова». Майже за вісімнадцять років він оформив сотні книг, буклетів, плакатів, листівок. Деякі роботи були відзначені на всесоюзних та республіканських конкурсах-оглядах дипломами переможця і учасника.

Робота графічного дизайнера наприкінці ХХ ст. у тернопільських видавництвах передбачала розробку переважно обмежених за кольором обкладинок та поодиноких ілюстрацій для здешевлення продукції. У таких тонких книжках місцевих авторів ілюстрації друкувалися на тому ж папері, що і текст, а не окремим багатоколірним блоком. Тому до художника висувалися досить значні обмеження щодо барвистості та кількості малюнків.

Переважна більшість проаналізованих нами видань, які оздоблював Михайло Цибулько, видані у 1991–1994 роках. Найчастіше він виконував малюнки лише до обкладинок, серед яких є ілюстровані та шрифтові. Початок 1990-х років був періодом хвилі національного відродження, коли друком почала виходити велика кількість збірок місцевих письменників та поетів, книг, буклетів на патріотичну, краєзнавчу тематику. Так, на початку 1991 року Михайло Цибулько оздобив книгу

Олега Смоляка «Світлиця», яка мала великий успіх і розійшлась тисячним тиражем. Оскільки пік творчості художника припав на саме на цей період, то переважаючою за змістом була виразна національно символічна графіка, яка залишалась для нього улюбленою і надалі.

На обкладинках Михайла Цибулька можемо спостерігати досить прості, буденні мотиви, виконані у чорно-білому варіанті (підкольоровлені уже при друці у видавництві) – пейзаж, елементи натюрморту, рослинно-квіткові мотиви, обличчя та постаті людей у сюжетних композиціях. Проте при поєднанні із заголовком художник досягав завжди нового звучання композиції, гри форм, чіткого структурування поля аркуша.

Зокрема, у пейзажах Михайло Цибулько виразно підкреслює або вертикалі гірського пейзажу, високих сосен («Заграю на обірваній струні» Петра Палія) або горизонталі рівнинного краєвиду («Провесінь» Олега Смоляка; «Кривавий тан» Василя Савчука). Напрямо добре передано штрихуванням довгими рисками, поділом аркуша навпіл по вертикалі чи розміщенням шрифту горизонтально у крайніх смугах аркуша. На обкладинці «Кривавий тан» вдало використано червоний колір, його поєднання з чорним та білим. Зображення спалахів у небі, колючого дроту разом з колористикою передають трагізм війни, гнітючі, тривожні емоції.

У малюнку «Сопигора» для книги Богдана Бастюка показано ліричний пейзаж з виткою сільською дорогою, чітко освітленими хатами та церквою вдалині. Напрямо літер заголовку допомагає спрямувати погляд глядача в глибину простору (іл. 4).

На обкладинці Петра Тимочка «Трагедія зради або українська трагедія» зображено три реалістично правдиві та дещо узагальнено трактовані обличчя, доповнені мотивом колючого дроту, фрагментів ґрат (іл. 3). Ракурс в анфас додає образам статичності, що дає можливість художнику образно передати міцність духу та непохитність українського народу. На обкла-

динці В'ячеслава Будзиновського до книги «Ішли діди на муки» показана така ж тричастинна композиція, де фронтально зображені мужні обличчя зі сміливим, відкритим поглядом. Образи укладені у своєрідні вертикальні смуги, куди вписується рубаний міцний штрих горизонтального спрямування, що додає малюнку статички.

На обкладинці книги Михайла Генсіцького «Колосок любові» зображено два молодих обличчя, а третім елементом виступає образ сонця. Така плакатність та монументальність трактування образів була дуже поширена в українському мистецтві другої половини ХХ ст.

Зовсім по-іншому показане обличчя на обкладинці книги «Чашка чорної кави» Василя Василька. Воно подане у реалістичному повороті, контрастно освітлене і передає характер конкретної особи.

На обкладинці книги Євгена Зозуляка «Материзна» композиційним центром виступає постать матері з дитиною на руках на тлі великого обрису сонця. Дрібніші мотиви дерев, неба, зораного поля, пшеничних колосків деталізовані, заповнені рівними та округлими штрихами, що робить малюнок цікавим для розглядання. Каркас структурування зображального поля підтримано декількома вертикальними лініями, укладеними у тонку смугу. Чіткість композиції згладжено хвилястістю промінців, борозен ріллі, напрямком колосків тощо.

На малюнку для книги Олександра Бугая «Замах на Селену» зображено космічний пейзаж із жіночою постаттю. Попри те, що фігура у русі динамічна, але елементи тла – фрагмент кулі планети, деталі кам'янистого пейзажу, напрямом шрифту урівноважують композицію і повертають її до статичності.

Рідше трапляються виразно динамічні малюнки. Так, зображення до обкладинки книги Людмили Кірик-Радомської «Неспокій» укладене у діагональну смугу. Тут мотиви голубів, квітів, дерев спрямовані угору – до сонця і зірок. Така геомет-

рія картинної площини якнайкраще відображає враження читача від змісту поезій.

Малюнок до обкладинки Олега Смоляка «Народознавство» Михайло Цибулько композиційно поділив навпіл. Зверху показані діти, які колядують, а знизу – ведуть великодні гаївки. На малюнку «Музичний фольклор Тернопільщини» зображення танку двох постатей укладено у квадрат, який доповнено округлими абстрактними елементами.

Існує група публікацій, де, окрім обкладинок, Михайло Цибулько виконував і ілюстрації також до форзаців, фронтисписів, розділів, малював орнаментально-декоративні заставки, віньетки, мініатюри тощо.

До таких повно проілюстрованих книг належить видання 2007 року Степана Лукасевича «Рай у стрісі» [5]. На обкладинці бачимо гірський пейзаж, виконаний аквареллю. На початку 2000-х років можливості друку дали змогу передавати різні відтінки та фарбові тональні переходи, що значно збагачувало діапазон можливостей дизайнера. Тут, а також у читанці для дітей «Рости на щастя України-мами», текст книги проілюстрований невеликими мініатюрами, заставками. Те, що одна частина ілюстрацій виконана тушшю та пером, інша – м'яким графітним олівцем свідчить, що художник мав у своєму розпорядженні велику базу малюнків, які підбирав для оздоблення книги, залежно від її змісту.

Ілюстрування поеми Євгена Зозуляка «Соло для камерного хору» мало інший характер [2]. Тут усі елементи – обкладинка, форзац та ілюстрації намальовані спеціально для цього твору і якнайповніше передають його зміст. Усі зображення тут чорно-білі, контрастні. На обкладинці заголовки вміщено у квадрат, утворений прутами ґрат.

Характерною рисою віньеток та кінцівок є їх компонування у формі кругів або так званих медальйонів. Там найчастіше зображені кургани, братські могили та, оспівані у народних піснях, національні символи – лелеки, калина, хліб і сіль

тощо. Улюбленою для Михайла Цибулька стала і нарбутівська стилістика оздоблення книг з тяжінням до пишних барокових орнаментальних мотивів, розробки рослинних елементів візерунковими колами, що має давню народну символіку.

На фронтисписах книг художник часто вміщував портрети письменників та поетів, які дуже любив малювати для авторів – Петра Тимочка («На канадській землі»), Богдана Мельничука («Яр. Вибрані новели»), Неоніли Петраш («Дорога надії»), Олега Смоляка («Провесінь»), Євгена Зозуляка («Соло для камерного хору») та ін. Спочатку це були малюнки А3-го формату, оцифровані та відповідно адаптовані до друку (змаштовані). Портрети митець виконував і спеціально для журналів. Так, у випусках журналу «Тернопіль» за 1991–1993 роки вміщено близько 40 портретів українських літераторів, видатних культурних діячів: патріарха Йосифа Сліпого, кардинала Мирослава-Івана Любачівського, Лесі Українки, Михайла Драгоманова, Івана Дзюби, Євгена Маланюка, Осипа Барвінського, Павла Чубинського та ін. Портретами Михайла Цибулька проілюстровано і номери інших років цього видання. Можемо припустити, що вони малювались значно меншого розміру, оскільки виконані досить крупними штрихами. Деякі портрети зроблені тушшю та пером крапковою манерою чи виразними штрихами і те, що вони належать Михайлу Цибульку є сумнівним, їхнє авторство не можемо ні спростувати, ні підтвердити. Олівцеві ж портрети, без сумніву, виконані художником.

Проаналізувавши ілюстрації та заставки митця, бачимо, що вони завжди сюжетно-оповідні, реалістичні, врівноважено статичні. Це відповідало тогочасним тенденціям оздоблення книги. Улюбленими графічними засобами виразності та технічними прийомами художника була крапкова та лінійна манера виконання тушшю, штрихування графітним олівцем, значно рідше – ліногравюра.

Майстерність шрифтових композицій художника можемо спостерігати в обкладинках для книг Романа Гром'яка «Вертеп», Матвія Стахіва «Україна проти більшовиків», Людмили Кірик-Радомської «Химерна доля», Богдана Савака «Бій козаків під Купчинцями та Денисовом», Олега Смоляка «Світлиця», Бориса Хижняка «Прости, Україно» та ін. Улюбленим за стилістикою для Михайла Цибулька став націоналізований церковнослов'янський шрифт із адаптованими до сучасності елементами. Таке оздоблення спостерігаємо також у літературно-мистецькому і громадсько-політичному часописі «Тернопіль» та літературно-громадській, культурологічній газеті «Русалка Дністрова». Порівнявши заголовки багатьох творів, бачимо, що художник завжди дещо варіює написання окремих елементів літер, проміжків між ними, не змінюючи, проте, їх загальної пізнавальної стилістики. Окрім цього шрифту, митець створював і власні гарнітури, вміло підбираючи їх до змісту творів. Кожен напис, заголовок ставав цікавою композицією із певним художнім трактуванням – визначеним розміром і малюнком, варіантом графічного заповнення, компонованням із тлом.

Лаконічнішим був дизайн обкладинок навчальних видань, які Михайло Цибулько виконував для співробітників, будучи вже викладачем ТНПУ ім. В. Гнатюка. Тут поле аркуша членувалося декоративними геометричними фігурами та смугами, створюючи прості, але вишукані композиції (посібники Зіновія Онишківа, Надії Васильківської). Малюнки для книжок 2011–2014 років були намальовані традиційним ручним способом, оскільки художник не володів комп'ютерною графікою.

1993 року Михайло Цибулько став першим лауреатом всеукраїнської літературно-мистецької премії ім. Іванни Блажкевич² (разом із поетом Михайлом Левицьким і краєзнавцем Володимиром Хомою) за популяризацію творчості письменниці, зокрема за оформлення Денисівського краєзнавчого му-

² Вона була заснована 1993 року Тернопільським обласним управлінням по пресі та редактором журналу «Тернопіль».

зею [4]. Так, на замовлення директора Богдана Савака художник виконав портрет Іванни Блажкевич, Тараса Шевченка, екслібрис та інші твори.

Згаданий книжковий знак намальований тушшю та пером. Композиційним центром тут є зображення буханця хліба на вишитому рушнику та розгорнутий Кобзар. Ці найсвітліші і найкрупніші плями доповнюють дрібніші мотиви – козацька шабля, гроно калини, згорток паперу, чорнильниця та поличка із книгами, що відсилає нас до роду діяльності власника екслібрису Богдана Савака. Усі елементи укладені в умовний прямокутник, дещо стилізовані, подані спрощено з ледь окресленим об'ємом. Михайло Цибулько застосовує улюблений прийом – поєднання вертикально спрямованих ліній із діагональними, рівних і чітких зі злегка округлими і ламаними. Попри деяку умовність, лаконізм подачі, знаковість, предмети все ж залишаються реалістичними, читаються чітко і виразно.

Чи не найкраще Михайло Цибулько проявив себе у портретуванні. Він був настільки вправним у побудові, що відразу безпомилково вловлював пропорції деталей голови натурника, характерні риси та емоції, що проглядалися на його обличчі. Художник часто зображав не загальні обриси голови, а спочатку промальовував очі, ніс, губи. Михайло Цибулько передавав об'єм, наносячи лише один-два шари штрихів, відразу ставлячи їх за формою і даючи необхідний тон, підбираючи різні за довжиною і натиском штрихи, варіюючи їх ритміку, десь залишав пробіли, досягав діапазону м'яких тональних переходів. Така манера малюнку давала змогу працювати дуже швидко, виконувати легкі зображення, не переобтяжені зайвими деталями. Потрібно сказати, що митець дуже любив підмічати індивідуальні риси кожної людини, сам підшукував собі натурника, входячи в азарт, малював за будь-якої нагоди. Колісь, за словами Михайла Цибулька, провідуючи батька у лікарні, встиг виконати портрети усіх пацієнтів палати та їхніх родичів. Працюючи у вузі, він змалював багатьох своїх спів-

робітників та студентів. Михайло Цибулько використовував переважно м'який графітний олівець і лише зрідка інші графічні матеріали (кольорові олівці, сангіну тощо). Тло художник залишав пустим або штрихував рівномірно, завуальовуючи риси чи роблячи їх, навпаки, добре помітними. Значно рідше фон трактувався абстрактно, мав виразне діагональне чи вертикальне спрямування. Цікавим є прийом подачі образу у портреті доньки художника Михайла Кузіва – «зрізування» частини зображення мозкової частини голови під вертикальну лінію, формуючи таким чином прямокутник у прямокутнику та зосереджуючи увагу на обличчі дівчинки.

Схильність до правдивої передачі дійсності, треноване зірке око, художня інтуїція, власна легка манера олівцевого штрихування сформували Михайла Цибулька як досвідченого академічного портретиста. За словами тогочасного директора Тернопільського обласного краєзнавчого музею Степана Костюка, у технічно невибагливій майстерності такий художник на Тернопільщині єдиний. Потрібно зауважити, що митець не став виразником львівської художньої школи, з її схильністю до площинності, деформації, стилізації, а виробив власну манеру малюнку, з якою надалі не експериментував.

Михайло Цибулько довгий час не виставляв портрети на показ публіці. Перші персональні виставки графіки художника відбулися за проханням його друзів лише 2009 року, коли митцю вже минуло 60 (фойє головного корпусу ТНПУ ім. В. Гнатюка та у Збаразькому державному історико-архітектурному заповіднику) [3]. Пізніше твори експонувались у м. Волочиськ (2011 р.), Тернопільському обласному краєзнавчому музеї, в Українському домі «Перемога», у виставковому залі Бережанського державного історико-архітектурного заповідника (усі 2015 р.) [6; 7]. Художник завжди представляв від 60 до 100 графічних портретів сучасників, відомих художників, письменників, громадських діячів та знайомих. Так, відомими є образи Андрія Шептицького (2001 р., виконаного для

Церкви Матері Божої неустанної помочі), великомучеників УГКЦ Василя Величковського, Івана Зятика, Зенона Ковалика, Миколи Чарнецького (2002 р.); Володимира Івасюка, Назарія Яремчука (2004 р.), Тараса Шевченка (2005 р.), Леся Курбаса, Костянтина Станіславського, Бертольда Брехта (2006 р.) та ін. Зі слів художника, він мав задумку намалювати портрети ще героїв Євромайдану – так звану «небесну сотню». Проте цим планам не судилося збутися через передчасну смерть митця.

Часто митець малював декілька портретів одного і того ж натурника, один з яких віддавав, а другий, більший за розміром, залишав як виставковий варіант. Так, улюбленими форматами художника стали 30х40 см, 60х80 см, рідше – 100х140 см та 120х160 см. У більших за розміром графічних листах образи були більш деталізовані, але їх загальна стилістика залишалась незмінною.

Останньою стала меморіальна виставка творів Михайла Цибулька «Портрет як дзеркало душі» 2020 року у Тернопільському обласному художньому музеї [8]. Сьогодні там зберігається близько 50 художніх портретів. Ще декілька десятків картин належать Денисівському краєзнавчому музею.

Близько 22-х років Михайло Цибулько був практично єдиним автором оформлення інтер'єру ТНПУ ім. В. Гнатюка. Так, він виконав дизайн стендів третього поверху корпусу факультету підготовки вчителів початкових класів та емблеми і хоругви усіх факультетів університету (2001–2007), емблеми Інституту мистецтв, інформаційних стендів тощо (2006). Художник майстерно застосовував різноманітні композиційні побудови в колі, смузі, квадраті, формі так званого готичного щита. Самі зображення Михайло Богданович виконував із самоклеючої плівки, що дало можливість працювати швидко, досягати яскравості барв. Бездоганна симетрична композиція, змістова виразність, лаконізм кольору, поєднання різних за розміром елементів дають підставу говорити про кожен із об'єктів дизайну як про твір графічного мистецтва.

Михайло Цибулько виконав плакати для Тернопільського обласного краєзнавчого музею, фірмовий знак ТОВ «Торгівельна фірма «Бона» (Кременець, 2002), логотип і фірмовий знак «Новозбручанська» (Тернопіль, 2003), вивіску на фасаді Тернопільського вищого професійного училища ресторанного сервісу і торгівлі та ін. [10].

З 1995 року Михайло Богданович був зарахований викладачем мистецьких дисциплін у Тернопільському педагогічному інституті (нині – національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка), а протягом 1997–2005 років завідував кафедрою образотворчого мистецтва. Він проводив лекційні, лабораторні та семінарські заняття з дисциплін «Методика образотворчого мистецтва», «Академічний рисунок», «Художньо-прикладна графіка», «Історія книжкової графіки», «Шрифти», керував дипломними роботами та педагогічною практикою. Спогади колишніх студентів Михайла Богдановича та авторки статті дають змогу охарактеризувати його методику викладання як таку, що побудована на власному прикладі, педагогічному малюнку та поясненні. На заняттях з академічного малюнку художник завжди виконував в аудиторії окрему роботу, демонструючи поетапність побудови, манеру штрихування, правила композиції. Крім цього, він часто виправляв помилки на студентських роботах, допомагаючи таким чином початківцям. Лекційні заняття завжди були емоційними та захопливими через професійний наочний виклад теоретичної інформації, цікаві розповіді та спогади зі шкільної практики. Важливою рисою для педагога, якою володів Михайло Цибулько, була справедливість оцінки, похвала та підтримка. Оцінювання ставало цікавим процесом, коли студенти гуртувалися навколо наставника та з увагою слухали його доброзичливі коментарі і доступні пояснення.

Ще однією гранню Михайла Цибулька як педагога була любов до читання і колекціонування книг, яка, мабуть, сформувалась ще тоді, коли він працював завідувачем бібліотеки у Купчинецькій середній школі. Робота вчителем та викладачем образотворчого мистецтва дала можливість митцю зібрати власну велику бібліотеку книг з образотворчого мистецтва. Студенти, у яких Михайло Богданович був науковим керівником, часто зверталися до наставника за допомогою при написанні тексту дипломних робіт, і він завжди рекомендував літературу зі своєї книгозбірні, допомагав з її підбором. Викладач був широко ерудованою людиною у сфері українського та зарубіжного мистецтва, на заняттях часто цитував художників-класиків, знав багато біографій та ділився ними зі студентами. Так, він часто любив повторювати «Малювати потрібно те, що бачиш, але потрібно знати те, що малюєш», сповідуючи принципи академічного реалізму.

Пристрастю митця була і художня фотографія. Михайло Богданович часто робив світлини студентів, академічних груп на заняттях, виїзних пленерах, екскурсіях тощо. Варто зауважити, що графічні портрети він часто виконував саме з фотографій.

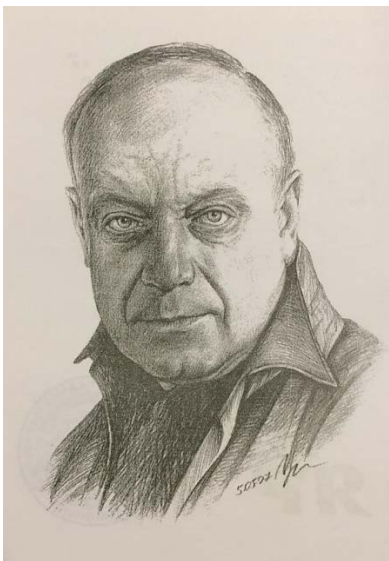
Схильність Михайла Цибулька до правдивої реалістичної передачі дійсності у портретах та ілюстраціях окреслила велике коло прихильників його творчості. Експозиції персональних виставок засвідчили масштабність графічного доробку автора, його талант та професіоналізм, відшліфований постійною працею. Як один із перших тернопільських дизайнерів, митець виконав значну кількість графічної продукції, вміло використовуючи усі засоби виразності – конструктивні, шрифтові, знакові, декоративні, зображальні.

Михайло Цибулько, добре знаний у колах тернопільських художників, краєзнавців, літераторів, міг вступити у Тернопільську організацію Співки художників України, та як особи-

стість залишався скромною людиною, не прагнув публічного визнання та слави. Маючи велику притягальну силу характеру, вмів на одному рівні комунікувати зі співробітниками, знайомими, студентами. Можемо стверджувати, що Михайло Богданович власним прикладом та педагогічними настановами виховав цілу плеяду вчителів образотворчого мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дем'янова І., Мельничук Б. Цибулько Михайло Богданович. // Тернопільський енциклопедичний словник : у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль, 2008. Т. 3 : П–Я. С. 572.
2. Зозуляк Є. Соло для камерного хору: поема. Тернопіль: Тернопільська обласна друкарня, 1995. 116 с.
3. Іващук М. Сто постатей художника-графіка. Свобода. 2009. 29 трав. С. 3.
4. Лауреати премії імені Іванни Блажкевич – наші земляки : інформ. бюлетень / Терноп. обл. б-ка для дітей; уклад. Н. Я. Нефедорів, М. Д. Колопенюк. Тернопіль, 2017–2018. 59 с.
5. Лукасевич С. Рай у стрісі. Тернопіль: Сорока, 2007. 188 с.
6. Савак Б. Поколінням залишає портрети земляків: [відкриття в обл. краєзн. музеї вист. робіт М. Цибулька]. Вільне життя плюс. 2015. № 20 (13 берез.). С. 8.
7. Савак Б. Портретний вернісаж земляка-художника. Вільне слово. 2015. 20 берез. С. 5.
8. Томин В. Виставка, на якій роздають роботи художника. Сільський господар. 2020. 9 грудня.
9. Хома В. Старовинні Купчинці. Тернопіль: Горлиця, 2000. 232 с.
10. Цибулько Михайло Богданович. Автобіографія. З архіву ТНПУ ім. В. Гнатюка (рукопис).



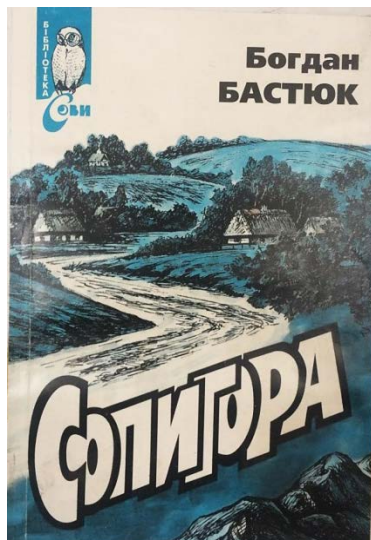
Іл. 1. Портрет
Богдана Мельничука



Іл. 2. Екслібрис
Богдана Савака



Іл. 3. Обкладинка книги Петра
Тимочка «Трагедія зради або
українська трагедія», 1992 р.



Іл. 4. Обкладинка книги Богдана
Бастюка «Сопигора», 2003 р.

4.2. Художник Михайло Кузів: мистецький прорив сучасності. *Світлана Вольська*

Реалії сучасного культурно-мистецького світу потребують яскравих та емоційних творів з глибоким усвідомленням унікальності українського мистецтва та розумінням наших пріоритетів. Сучасне мистецтво Тернополя і України яскраво представляє творчість Михайла Кузіва, у роботах якого самоідентифікація виходить за рамки загальноприйнятих і стильових норм.

Творчість Михайла Кузіва, як художника, привертає все більше уваги як науковців-мистецтвознавців, так і широкого кола поціновувачів. Це пов'язано з тим, що його манера письма цілковито відрізняється від творчості інших художників особистісним баченням світу. На сьогодні багатогранність, унікальність творчої стилістики і технічних прийомів творів Михайла Кузіва ще не достатньо висвітлена і тому є актуальною для науковців-мистецтвознавців.

Творчість Михайла Кузіва досліджували: Орест Голубець, Ігор Герета, Тамара Удіна, Марія Маркович, Ігор Дуда, Світлана Вольська та інші. Творче спрямування мистецького напрямку художника чітко схарактеризував Орест Голубець у вступній статті до каталогу художника, де відзначив характерний модерновий напрям робіт художника. Мистецтвознавець звертає увагу, що творчі задуми Кузіва реалізуються на межі геометричного абстракціонізму, який виражено в близькому до експресіонізму пластичному коді та сюрреалізмі, втіленому у несподіваних поєднаннях зображень-символів [5]. До життєвого та творчого шляху художника зверталася Марія Маркович. У своїх статтях вона аналізує чинники, які вплинули на формування мистецького самовираження художника та проаналізувала творчість Михайла Кузіва в контексті розвитку українського образотворчого мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть [6, 7]. Творчість митця висвітила Світлана Вольська у низці статей, у них вона відзначає глибокий тематично-

філософський зміст творів зі складною образною структурою і сміливими імпровізаціями з кольором, композицією та пластикою [1, 2, 8]. Оглядовий допис життя та творчості бачимо у нарисах тернопільського історика Ігоря Герети [3]. В Енциклопедії Сучасної України окреслено періодизацію творчості із визначенням стильової спрямованості, що її подав мистецтвознавець Ігор Дуда [4].

Мета дослідження – висвітлити життєвий і мистецьких шлях сучасного тернопільського художника Михайла Кузіва та простежити основні стилістичні спрямування його творів.

Мистецтво Михайла Кузіва поєднане глибоким зв'язком з народною традицією, історичним минулим, відображає сучасний світ і відкриває завісу пізнання нового і незвіданого. Художник особисто сформулював власну концепцію творчості: «Сприймаю і відтворюю світ як рух невинно протікаючої матерії, енергія і структура якої об'єднують у собі все живе і предметне, а людина – лише одна із складових цього процесу.

Кожен мій твір – це мікроелемент, спалах частинки енергії Всесвіту, який, пронизуючи наше життя, історію, культуру та духовність, фіксує зображенням фрагменти того, що відбувається і виконує роль своєрідного сліду людства.

Абстрактно-реалістичне зображення, як у нескінченному сні, де переплелися минуле і майбутнє, формує все «по-іншому», як метаморфоз дивних конфігурацій з мозаїкою барвистих вкраплень-емоцій, що нагадують елементи орнаментів та артефактів, і, не замикаючись у межах конкретних фігур, знаходять аналогії у нескінченному просторі-космосі. Головними гравцями моїх зображень є експресія та колір, виражений у безконечно-динамічній гамі, що формує площину полотна, як живий організм – це аналог вищеописаної космічної матерії.

Цей симбіоз абстракціонізму з фігуративом у своїй образній структурі тісно переплітається з сюрреалізмом та експресіонізмом, формує потужні емоційні потоки, і дає можливість

по-філософському осмислити та віддзеркалити минуле та майбутнє історії мого народу і людства в цілому.

Щодо робіт, які подані у безпредметній формі – це власні передчуття, емоції, настрої, що фігурують своєрідною платформою між створенням циклів жанрових робіт». Саме ця концепція відтворює його глибоко-філософське бачення своєї творчості у якій живопис – це живий організм, який рухається, дихає, пульсує і є невід’ємною частиною просторово-космічної матерії.

У полотнах художника прослідковуємо низку напрямів, які поєднують геометричний абстракціонізм з реалістичним фігуративом, симбіоз сюрреалізму та експресіонізму, що об’єднані глибоким змістом та динамічною кольоровою гамою. Цікаві технічні та композиційні прийоми відображають високий рівень письма у постмодерністичному живописі. У творчості автора прослідковуємо симбіоз реалізму з абстрактними вкрапленнями, що формує його вищу форму – **абсторореалізм** (авторська назва) яка і є одним з проявів неординарності творчості митця.

Натхненням прикладом та вектором руху у майбутнє для Михайла Кузіва є постать Жюль Верна, творчість якого була пророкою. Художник також відчуває здійснення своїх інтуїтивних фантазій які, ймовірно, відбудуться в житті людства.

Михайло Кузів навчався у Львівському політехнічному інституті на архітектурному факультеті. Львів відкрив для нього багатство архітектурних шедеврів, мистецьких акцій і став своєрідним стимулом для активізації творчості. Тут він отримав безцінний досвід і можливість творити і демонструвати світові свої твори. Михайло Кузів активно поринув у мистецьке життя міста – вивчав малярство, аналізував доробки класиків образотворчого мистецтва. Водночас зі здобуттям фаху архітектора студював живопис, рисунок та розпочав свою творчу діяльність художника-живописця. Фах архітектора розвинув підси-

лене відчуття просторового бачення, композиційного вирішення та віртуозне оперування лінією у подачі творів.

Розвинути творче формування молодого художника допомогли наставники, які були випускниками київської та львівської мистецьких шкіл: Богдан Скиба, Федір Василенко, Степан Баран (львівська школа) та Катерина Лисюк (київська школа). Авторитетними для Михайла Кузіва були твори потужних майстрів пензля – львів'ян Любомира Медвідя, Бориса Буряка, Романа Романишина. Такі обставини значно вплинули на формування майстерності художника.

Більшість ранніх робіт автора виконана у реалістичній манері, але значне місце мають роботи, у яких пошуки індивідуальної стилістики близькі до кубізму, символізму та сюрреалізму. Роки навчання у Львові припали на період суспільних змін і зародження сучасного українського мистецтва. У цей час відбувається становлення відомих українських художників, які у своїй творчості стверджувалися у нових стилістичних проявах. Привідкрилася інформаційна завіса модернових закордонних художників, творчість яких була невідомою чи навіть забороненою на наших теренах. І саме у цей час майбутній художник схиляється до новітніх тенденцій у малярстві.

Творча діяльність українських митців початку 1990-х років значною мірою формувалася під впливом спілкування з діаспорою. На Бієнале сучасного українського образотворчого мистецтва «Відродження», яке відбулося у Львові у 1991 році, були представлені твори, які дуже вплинули на світогляд митця. Художник почав активно схилитися до модерністичних тенденцій у своєму мистецтві. На цій акції, як і на багатьох інших неформальних акціях того часу, провідне місце займали твори неоекспресіоністичних і сюрреалістичних тенденцій.

У студентські роки Михайло Кузів мав уже перші мистецькі здобутки – вперше взяв участь у художньому конкурсі всесоюзного значення «Нове ім'я» (1990), був відзначеним комісією з відбору робіт за високий професіоналізм молодого

художника. Першим виходом на міжнародний рівень Михайла Кузіва стала його участь у виставці в складі групи львівських митців у Нью-Йорку в Українському Домі (1991). У цьому проєкті художник представив три роботи, які за манерою виконання наближені до кубізму.

І ще одна значна подія в студентські роки – це персональна виставка в Бережанському краєзнавчому музеї, яка налічувала понад 50 творів (1991). Робота з цієї виставки «Відродження віри» ввійшла в альбом «Тернопілля». Ця картина і ще одна з наступної виставки («Вид на Бережанський замок»), знаходяться в експозиційному залі Бережанського краєзнавчого музею.

Після закінчення інституту (1992) Кузів розпочав творчу діяльність в Тернополі і активно поринув у мистецьке життя міста – вступив до молодіжного об'єднання художників при Тернопільській обласній організації Національної спілки художників України та розпочав активну виставкову діяльність. Вдалі мистецькі здобутки презентував персональною виставкою у Львові (1993), Тернополі (1995) та став учасником низки інших проєктів. Визнання у мистецьких колах та майстерність робіт створило підґрунтя для вступу у члени Національної спілки художників України (1995). Михайло Кузів став одним з наймолодших художників Тернополя, який був прийнятий у спілку. Велику роль у формуванні митця та настанову на творчу дорогу світового рівня відіграли відомий мистецтвознавець Ігор Герета та тогочасний голова спілки художників у Тернополі Богдан Ткачик, а головне – вони побачили у творчих починаннях Михайла високий потенціал.

Потужна енергія образотворення спонукає митця до різноманітних способів реалізації потенціалу від графічних книжкових ілюстрацій до живопису на склі, що виконана в авторській техніці. За роботи на склі Михайло Кузів став лауреатом міжнародної виставки Львівський Осінній Салон «Високий замок» у 2002 році, а твори «Діалог з вічністю» (2000) та «Ан-

гел» (2000) були опубліковані на обкладинці науково-популярного журналу «Людина і світ». Ці роботи є повноцінним живописом на склі збагачені власною авторською технікою: мазками, рельєфом, заливкою, прошкрябуванням, позолотою і поєднують в собі геометричний абстракціонізм з фігуративом та мають семантичне звучання.

Митець був відзначений грамотами, дипломами, подяками управління культури і мистецтв Тернопільської, Тереховлянської, Бережанської та Трускавецької міських рад, Тернопільської облдержадміністрації, Архієпископа і Митрополита Тернопільсько-Зборівської УГКЦ, Митрополита Почаївського, Вікарія Київської Митрополії, Намісника Свято-Успенської Почаївської Лаври.

Про художника знято документальний фільм телепрограмою «Скарби роду» та низку відео-та радіорепортажів за підтримки «Українського культурного фонду» з його виступами-коментарями до своїх робіт. Творчість Михайла Кузіва висвітлено у численних вітчизняних і закордонних наукових збірниках, каталогах, журналах та газетах, на телеканалах, в інтернет-виданнях.

У 2012 році Тернопільською обласною державною адміністрацією присвоєно обласну премію імені Михайла Бойчука, а у 2020 році став лауреатом Всеукраїнської літературно-мистецької премії імені Братів Богдана та Левка Лепких. Дипломами за відродження і збереження етносимволів українства у сучасному мистецтві у VII (2015) і у VIII (2020) Всеукраїнських історико-культурологічних фестивалів «Мамай-fest». Художник незмінний учасник шести живописних Всеукраїнських пленерів у Марійському духовному центрі в Зарваниці. Його роботи завжди високо відзначає духовенство, влада та поціновувачі.

На сьогодні доробок митця вражає якістю, кількістю, масштабністю та потужністю досягнень: понад 50 міжнародних та всеукраїнських художніх виставок, 22 всеукраїнських та

міжнародних пленерів, 12 персональних виставок. І, спостерігаючи на юнацький запал до творчості, розуміємо що у планах ще багато проєктів. Загалом художник створив декілька тисяч творів!!!

Художник експонував персональну виставку (22 твори) у складі мистецького проєкту «The Romance of Russia», який відбувся в Лондоні в галереї At The Plattform Gallery, The Saab Showroom, Piccadilly street (2003). Цей проєкт відображав новітні пошуки та розвиток мистецтва у пострадянських країнах та вивів творчість митця на новий щабель міжнародного рівня.

У 1996 році твори Михайла Кузіва були представлені в груповій виставці у галереї м. Дюфілд (Великобританія). Протягом 2003–2004 років його картини експонували в галереї Монреалю (Канада).

Знаковим для митця стало видання «Українське образотворче мистецтво: початок ХХІ століття», у яке ввійшла його картина «Весняний промінь» (2007). Цей альбом став підсумком мистецької діяльності знакових художників кінця ХХ – початку ХХІ століття з відбором кращих робіт українського образотворчого мистецтва.

До 50-го ювілею Михайло Кузів підготував своєрідний підсумок своєї творчості, де живопис автора поєднався зі скульптурою Богдана Гірного. Масштабна виставка у Тернопільській художній галереї під назвою «Портал» стала резонансною подією і уособлювала ворота, через які перетікає час (2015). Саме на цій виставці знана мистецтвознавець Віра Стецько озвучила думку, яка вже довгий час витала в художньому просторі України, що Михайло Кузів самотній художник і один з найкращих в Україні [9].

Згадаймо ще декілька влучних відгуків друзів, колег, шанувальників на різних імпрезах, де високо оцінюють мистецтво, відзначаючи автора як одного з найсильніших художників сучасної України. Цікаву і асоціативну характеристику творчості митця дав народний артист України В'ячеслав Хім'як: «Таке

враження, що на кінчику його пензля сконцентрувався увесь наш сумбурний, складний час» [9]. Народний художник України Богдан Ткачик відзначає мистецтво колеги як глибоко філософське, у якому прочитуємо історію українського народу [9].

Тільки за 2017 рік він став учасником 2-х пленерів і 9 виставок, одна з яких – персональна. «Шепіт землі», так називалася масштабна (понад 60 робіт!) персональна виставка, яка відбулася в Українському Домі «Перемога» на День міста Тернополя, а її символом став дзвін (2017). Адже цей елемент світової культури доносить до людей і радість, і тривогу, і нотки смутку. Глибокою духовністю були насичені твори художника і об'єднані стилем, трактовкою мазка, власним світоглядом [10].

Протягом 2-х років художник презентував персональні виставки у Західному регіоні України: Збаражжі (2020), Рівному (2021), Чернівцях (2021) під назвою «Джерела». Назва «Джерела» стала узагальненою, але щораз на огляд публіки експонувалися нові твори. Автор передбачив продовжувати презентацію цього проєкту на всій території країни.

Важливою складовою творчості митця є визнання його таланту на міжнародному рівні. Картини Михайла Кузіва є майже на всіх континентах та у поціновувачів різних культур та релігій, у приватних колекціонерів. Він є учасником групових виставок та мистецьких проєктів за кордоном: у США, Канаді, Великобританії. Місцезнаходження багатьох робіт не зафіксовано з різних причин, але унікальний мистецький почерк майстра є його візитівкою впізнаваності і популярності.

Кожна участь у новому проєкті відшліфовує його майстерність, спонукає рухатися та розвиватися у своїй творчості. Створено своєрідний цикл робіт, які автор назвав «Іспанський», був підготовлений для експонування у виставкових залах Іспанії. З притаманною для художника ретельністю він вивчав історію, архітектуру та культуру іспанського народу. У планах митця був своєрідний культурно-мистецький обмін –

представити свою Україну і показати своє бачення Іспанії у характерному для митця філософсько-образному світі абстро-реалізму та концептуального живопису.

Живописні твори художника презентували українське мистецтво в Іспанії і стали афішами міжнародних арт-фестивалів «Вишиванка як код нації» (2018, 2019), що проходили у Барселоні. Художник був учасником VI (2020) і VIII (2022) Міжнародних Фестивалів «Ucrania Fest» української культури в Барселоні та відзначений організаторами дипломом і подякою за популяризацію українського мистецтва і культури в світі та участю в благодійному аукціоні.

Отже, художник Михайло Кузів відомий не тільки в Україні, а й за її межами. Частина його картин знаходиться в Тернопільському обласному художньому музеї, Бережанському краєзнавчому музеї, Обласному комунальному музеї Богдана Лепкого в Бережанах, Бережанському музеї книги, Маріїнському палаці у Києві, Трускавецькому музеї імені Михайла Біласа, Кременецькому музеї Юліуша Словацького, Рівненському обласному краєзнавчому музеї, Чернівецькому обласному художньому музеї, Міністерстві культури України. Його картини прикрашають громадські місця – готельний комплекс «Київ», Зарваницький духовний центр, Західноукраїнський національний університет.

В описі творчих здобутків художника виділимо найбільш значимі мистецькі проекти-вернісажі: «Жіночий образ у сучасному українському мистецтві» (Київ, 2007); спільний проєкт творчих кіл Півдня, Сходу і Заходу України «Соборність» (Київ, 2008); «Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників» (Київ, 2008, 2010, 2012, 2015, 2018); «Абстрактний живопис України» (Київ, 2015); «Пан Україна, 95» (Дніпропетровськ, 1995); Міжнародний Львівський Осінній Салон «Високий замок» (Львів, 2000–2005, 2007–2009, 2012, 2014, 2016, 2017); «Виставка модерного мистецтва» (Тернопіль, 1999, 2014, 2018), Перший міжнародний живописний

пленер «Мистецькими шляхами Пінзеля» (2020), Триенале живопису (Київ, 2013, 2016, 2019).

У складному і багатоаспектному процесі творення митець не втрачає потужного творчого потенціалу, у якому неймовірна працездатність поєднується з незмінною якістю його творів. Кожна участь у наступному проєкті – це передусім виклик майстра самому собі представляти на загал нові картини. І з кожним новим проєктом він вдумливо враховує недоліки та удосконалюється у наступних. Митець схиляється до участі у заходах у яких існує конкуренція, а авторитена комісія відбирає високохудожні твори. Це дає йому можливість зрозуміти і побачити свою позицію на загальному рівні обраних робіт.

Сучасна епоха постмодернізму дала художникові змогу віднаходити різноманітні способи вираження завдяки вдалим художньо-експериментальним технічним та композиційним способам виконання, що підсилюють звучання його творів. Симбіоз геометричного абстракціонізму з реалістичним фігуративом створюють складну образну структуру наближену до експресіонізму. Безконечно динамічна кольорова гама та свідома деструкція реальних форм з вкрапленнями сюрреалістичних зображень-символів формують потужні емоційні потоки, які невинно змінюються, створюючи композиційні паузи та енергетичні згустки, і заглиблюють глядача в ірреальний простір.

Новітнє трактування пейзажу, натюрморту, портрету проходить трансформацію, де традиційний реалізм формується в поєднанні з абстракцією. І реальна прив'язка до природи залишається в сучасному, а елементи абстрагування переносять глядача у майбутнє. Таким чином часткова абстракція формує у глядача асоціації і власний розвиток сюжету твору.

Перша спроба поєднати реалізм з абстракцією, виконуючи роботи безпосередньо з природи, відбулася на пленері в містечку Ворохта, під час художнього пленеру в Карпатах у 2008 році. Там Михайло Кузів черпав натхнення від краси природи та архітектурних шедеврів. Він зобразив однойменний міст

(«Міст у Ворохті» 2008), вписаний в неповторний карпатський красвид. Ритмічний ряд арок згармонізований колористичними абстрактними плямами захоплює динамічністю і пластичністю, в якій художній образ стародавнього мосту виходить за межі функції будівельної конструкції.

Архітектурний пейзаж завжди був для художника особливою темою для зображень. Чітка будова ліній видає у митцеві віртуозного рисувальника з освітою архітектора. Впевнено вибудований предметний світ в поєднанні з абстрактними колористичними вкрапленнями створюють цілісну гармонію. Несподівані інтерпретації та вдалі художні образи рідних для художника місць Тернопільщини, пам'ятки архітектури Львова, епічні куточки Карпат, нові пошуки згадуваної вище архітектури величної Іспанії, зокрема знамениті творіння Гауді – ось далеко не весь перелік архітектурних пам'яток, зафіксованих автором на своїх полотнах.

Живопис Михайла Кузіва високо оцінюють архітектори вважаючи його своїм, адже він є їх побратимом за освітою та автором низки архітектурно-дизайнерських об'єктів: капличок, індивідуальних будинків, дизайн-проектів інтер'єрів.

Малярство художника еволюціонує від зображального фігуративу до складної образної субстанції. У своїй творчій діяльності художник групує роботи на цикли, об'єднані образами, символічним наповненням, мистецькими пошуками та спільною темою: «Човни земні, човни небесні», «Небо землі, земля неба», «Слідами древніх», «Трипільські мотиви», «Пілігрими», «Флюгери», «Збирач дзвонів», «Південний степ» та інші. Кожен цикл доповнюється новими роботами і осучасненням творчих прийомів у стилістиці абстрореалізму, концептуально-фігуративного живопису, абстракції. І кожна робота напрочуд гармонійна у багатстві зібраних кольорів та тональних співвідношень.

Одночасно з виконанням великих циклів, художник створює і серії творів також об'єднаних спільною тематикою, але

простіші у трактуванні. У цих серіях художник «знаходить» свого героя, який мандрує у своїх вимірах («Козак Мамай», «Мотанки», «Недремна», «Народний мотив», «Танцюючи з вітром», «Карнавал», «Реверсні такти», «Пробуджене поле», «Вечірній візит», «Заповітний берег» та інші).

Художник часто звертається до історичного минулого України. Висвітлюючи філософське осмислення історії нашого народу і світу в цілому, автор подає знаки, культурні нашарування епох, підсилені семантичним наповненням, абстрагованими формами у сучасному трактуванні. У кожне полотно, навіть на перший погляд безпредметне, закладено символіку, прописану в знаках та колориті. Такий підхід у зображенні служить засобом збереження та передачі інформації етнічної культури народу. Цикли картин «Човни земні, човни небесні», трикутні картини «Слідами древніх», роботи «Від Трипілля» та інші підтверджують глибинне звернення до історичних витоків.

Неординарним є зображення людини чи реалістичних образів, які трансформовані у дивні конфігурації і наповнені мозаїкою вкрапель-емоцій. Піднесено виразні твори викликають у глядача чуттєву напругу. До таких можна віднести тематичні роботи «Гонта», «Сон», «Неофіти», створені за мотивами творів Траса Шевченка. Героїчне минуле українського народу з незламним прагненням людини до волі немов перегукується із сьогоденням. Змальовуючи постаті козаків і носіїв героїчного епосу – кобзарів, бандуристів, лірників – автор підсилює емоційну змістовність творів сміливими імпровізаціями з кольором, композицією та пластикою людських фігур.

У своїх творах художник ділиться з глядачем локальною історією і виносить її на глобальний рівень. Збагачуючи твори зображенням побутових предметів, до яких торкалася рука людини, автор трансформує їх в інший вимір, і вони стають предметом космічної матерії, формуючи простір глибинними вібраціями. Прикладом такого філософського твору є «Бабусин куточок» (2019).

Митець вільно почуває себе у різноманітних напрямках і жанрах живопису та застосовує власні технічні прийоми: живопис на текстурній чи рифленій основі, продряпування та вільні потоки фарби на площині, прозоре лисирування чи густа пастозність мазка.

Для розширення діапазону виражальних засобів художник застосовує предмети побуту, які нас оточують, і використовує їх як основу для своїх живописних робіт. Таким чином, звичайні речі «отримують» новий зміст життя. У багатьох роботах спостерігається незвичність композиційного розв'язання для зосередження акцентів і надання простору для динамічного потоку матерії.

Живопис сьогодення осучаснений новими векторами розвитку внаслідок використання стильових і технічних прийомів, які розширюють діапазон відтворення глибин просторово-космічної матерії. Авторські техніки відображають новітні пошуки автора у філософському осмисленні буття, життєвих подій як єдиного живого організму на клітинно-молекулярному рівні і занурюють глядача в космологічний простір.

Подача біблійних сюжетів виходить за рамки загальноприйнятого реалістичного зображення, яка у своїй новітній формі є абсолютно новим стильовим підходом. Елементи авторської техніки дають можливість одночасно з розкриттям теми ще й передати органічну сутність всього живого: «Хресна дорога», «Тайна вечеря», «Пророк».

Абстрактне мистецтво у творах майстра є свідченням безперервного тексту образних асоціацій та переплетенням знакових систем. Самовираження митця засобами ліній, кольорових плям, ритмів об'єднані світосприйняттям, естетичними поглядами і технічними шляхами відображення.

Важливою складовою у його творчості є реалістичне зображення портрета, пейзажу, натюрморту, переосмислене у сучасному, притаманному для автора поданні. Кожен такий

твір перетворюється на художнє відтворення дійсності, піднімаючи культуру реалізму на високий щабель мистецтва. У зображенні відомих історичних постатей нашого народу Йосипа Сліпого, Богдана Хмельницького, Михайла Грушевського, Соломії Крушельницької та інших реальних образів бачимо поєднання реалістичного портрета, поєданого з абстракцією безконечно-динамічного тла.

Як високопрофесійний майстер Михайло Кузів не зраджує відтворенню краси навколишнього світу, об'єктивно фіксуючи реальність. Пейзаж у його творах наповнений зібраною кольоровою гамою з розмаїттям відтінків і колористичних нюансів, яка немов вибухає крізь його призму бачення барв.

Зображення натюрморту з напрочуд гармонійно вибудованим мотивом та колористичною гаммою, наповнене символікою і декоративністю. Експресивність мазка, деструктивність (зміщення площин і предметів), роблять цей жанр живопису у виконанні митця дуже динамічним і впізнаваним. Важливим технічним прийомом у його творах виступає лінія, яка у певних місцях активізується або зникає, надаючи роботам легкості та цілісності.

З 2008 року художник працює на кафедрі образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка і поєднує педагогічну діяльність з мистецькою працею. Указом Президента України художнику присвоєно почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України» з нагоди 25-ї річниці незалежності та за особисті заслуги перед нашою державою (2016). Він досягнув значних результатів за цей період і отримав вчене звання доцента у 2020 році, а у 2023 – професора. За час роботи в університеті художник відзначився високопрофесійним, сумлінним працівником, який вмів організує навчально-методичну роботу, є постійним куратором студентських художніх виставок, що сприяє підвищенню освітньо-професійного рівня молодих художників.

Важливим аспектом педагогічної діяльності Михайла Кузіва стало кураторство у всеукраїнському молодіжному пленері «Вернісаж тернового поля», що проходив у Тернополі (2016, 2017), організованому Управлінням культури Тернопільської міської ради та кафедрою образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання ТНПУ ім. В. Гнатюка. Учасники з багатьох міст України, в тому числі і вихованці майстра, відтворюють красу нашого міста.

Творчий шлях художника Михайла Кузіва формувався під впливом новітніх тенденцій, які влилися в українське мистецьке середовище на початку 1990-х років, розкрився новими гранями мистецького самовираження. Мистецтво художника співзвучне часу, воно визнане у мистецьких колах на українському та світовому рівнях, відзначене багатьма нагородами та званням професора.

Основа творчої стильової спрямованості художника – синтез реальності та абстракції, філософське осмислення та сучасне трактування історичних сюжетів нашого народу та інших народів світу, еволюційні шляхи взаємодії людини та космічного простору. У новітніх пошуках автора – філософське осмислення буття, життєвих подій подано як живий організм на клітинно-молекулярному рівні.

Жанрові твори, цикли ліричних, епічних і міських пейзажів, натюрмортів у сучасній манері виконання розкривають невичерпну творчу енергію майстра та його взаємозв'язок з навколишнім світом.

Викладацька діяльність художника є невід'ємною частиною його творчості – він привніс значний внесок у викладання дисциплін образотворчого циклу і зарекомендував себе наставником високого рівня. Це стало для художника новим витком, який відображає його майстерність у творчості своїх учнів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вольська Світлана. Живописна експресія творів Михайла Кузіва. *Літературний Тернопіль: Літературно-*

- мистецький і громадсько-політичний часопис*. 2015. № 3 [64]. С. 84–86.
2. Вольська С. О. Філософська образність живопису Михайла Кузіва. *Scientific Journal Virtus*, April # 23, Part 1. 2018. р. 12–15.
 3. Герета І. Сон наяву, або Два роки художника Михайла Кузіва // *Свобода*. 2001, 29 травня.
 4. Голод, Н., Дуда, І., Удіна, Т. Кузів Михайло Петрович. Тернопільський Енциклопедичний Словник. Тернопіль, 2005. Т. 2. К – О. С. 267.
 5. Голубець Орест. Михайло Кузів. Малярство. Тернопіль–Львів, 2011. 28 с.
 6. Маркович Марія. Між реальністю й абстракцією. *Літературний Тернопіль: Літературно-мистецький і громадсько-політичний часопис*. 2015. № 3 [64]. С. 87–89.
 7. Маркович М. Й. Творчість тернопільського художника М. Кузіва в контексті розвитку українського образотворчого мистецтва кін. ХХ – поч. ХХІ століття // *Science Review: Open Access Peer-reviewed Journal*. Варшава: RS Global Sp. зОО, 2018. 1 (8). Січень 2018. Т.6. С. 52–56.
 8. Рублевська Н. В. Вольська С. О. Михайло Кузів. Синтез мистецької та педагогічної діяльності, співзвучний сьогоденню. *Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка): колективна монографія / за заг. ред. Б. О. Водяного, О. С. Смоляка, З. М. Стельмашука*. Тернопіль: вид. Шкафаровський Ю. М., 2018. 440 с.
 9. Сарматський О. У Тернополі – «Портал» у ХХІ століття. URL:
http://teren.in.ua/2015/12/05/u_ternopoli__portal_u_xxi_stolittya_foto/#.VnBqvB89UEY.google_plusone_share
 10. У “Перемозі” дієвиставка одного з кращих художників України. URL:<http://zz.te.ua/u-peremozi-dije-vystavka-odnoho-z-kraschyh-hudozhnykiv-ukrajiny-foto/>

ВИСНОВКИ

Особливе місце у творенні української національної культури займали (й до сьогодні займають) митці Тернопільщини. Серед них на передньому плані композитори Євген Купчинський, Василь Барвінський та Микола Шамлі. Саме вони, в найбільшій мірі долучилися до творення національної музики. Зокрема, Євген Купчинський зробив вагомий внесок у збереження та пропаганду української музики в період її австріїзації та полонізації в кінці XIX – першій третині XX століть. Саме він як священник, а водночас й композитор і виконавець на цитрі прагнув привнести в українське музичне мистецтво вміння компонувати й віртуозно виконувати твори на цитрі. Його творча діяльність та композиторська спадщина увійшли в історію української музики як приклад служіння своєму народові. А це дало підставу для її пропагування в період відновлення держави Україна. Твори Євгена Купчинського, що написані й аранжовані, переважно, для цитри, і нині радують слухачів майстерністю компонування та аранжування стрілецьких пісень та творів українських і зарубіжних композиторів для цитри. Тому він, без сумніву, залишиться у фарватері творців української національної культури та є незаперечною гордістю Тернопільщини.

Композиторська творчість, музикознавча спадщина, педагогічна, громадська та просвітницька діяльність Василя Барвінського є показовою в плані утвердження української культури як складової державотворення. Перебування композитора в мордовських таборах як «ворога народу» не зламало його духу, а, навпаки, ще більше спонукало до музичного українотворення. Композиції Василя Барвінського, наскрізь пронизані національними мотивами, є прикладом примноження й утвердження питомої культури. А педагогічна й громадська праця – це насправді – зразок невтомного будівничого своєї держави, а також уміння виховати національно свідомих музикантів. Його багатогранна творча діяльність є мистецькою гордістю не

лише Тернопільщини, а й усієї України. А всі його здобутки назавжди залишаться в пам'яті нащадків як зразок служіння своєму народові.

Микола Шамлі – знакова особистість з-поміж митців Тернопільщини. Він належить до композиторів, які яскраво виражають струмінь ліричного начала в музиці. У кожному з його творів домінує монодійне нашарування голосів у партитурах. Саме воно й впливає з глибинних національних музичних первнів. Маєстро доволі природно використовує музичну форму, яка в його творах є гнучкою, пристосованою до того чи іншого поетичного тексту. Микола Шамлі глибоко й художньо відчуває гармонічні послідовності у кожному, написаному ним творі й саме тим збагачує його соковитим звучанням. А це зазвичай вказує на його глибинне розуміння музики як естетичної субстанції. Микола Шамлі – самобутній майстер оркестрування танцювальних мелодій. Він глибоко розуміє основні народнопісенні засади українських народних танців і вміє органічно вплести їх у музичну канву тої чи іншої композиції. Тому кожен музичний інструмент завдяки вмілому його застосуванню в партитурі має своє (природне) місце. Основне тематичне зерно в оркестрованих ним творах завжди розгортається в багатоголосу цілісність і стильову оправданість. Воно часто обрамлене рядом інтерлюдійних ланок, які доволі вмотивовані й доповнюють пластику та динаміку танцювальних рухів. Тому, сприймаючи музику, скомпоновану Миколою Шамлі, слухачі відчують гордість за її творця. А це по-праву ставить його в ряд найкращих композиторів Тернопільщини, які творили й до сьогодні творять українську національну музику.

Одним із невтормних творців української національної культури був відомий галицький фольклорист і етномузикознавець, уродженець с. Доброводів, що на Тернопільщині, Йосиф Роздольський. Саме він й до сьогодні займає одне з першорядних місць у сучасній українській фольклористичній науці. Доказом цього є його фундаментальний збірник, підготовлений

до друку разом зі Станіславом Людкевичем «Галицько-руські народні мелодії». Це видання насправді – нове явище в підході до класифікації та систематизації українського пісенного фольклору. Способи записів і транскрипцій народних мелодій дотепер є актуальними в підготовці фольклорних збірників наукового спрямування. У збірнику «Галицько-руські народні мелодії» закладена нова концепція культуро-жанрової систематизації українського музичного фольклору. Саме вона стала підґрунтям для започаткування наукового періоду в історії української музичної фольклористики. А це своєю чергою є доказом невтомного служіння Йосифа Роздольського своєму народові та прикладом творення ним же питомої української національної культури.

Вагоме місце в мистецькому ландшафті Тернопільщини займають хорові диригенти Володимир Василевич, Ігор Левенець і Богдан Іваноньків. Наймасштабнішим в амплітуді хорової діяльності був Володимир Василевич. Він, без сумніву, належить до видатних інтерпретаторів української хорової музики та популяризаторів і пропагандистів творів західноукраїнських композиторів XIX – першої половини XX століть. Свідченням цього є його багатогранна діяльність не лише як керівника хорових колективів та вихователя студентської молоді, а й як організатора хорового руху в Україні. Його вміння як хормейстера довести звучання хору до вершин мистецтва викликало подив у багатьох професійних музикантів і ставало прикладом для наслідування молодими початкуючими диригентами. Володимир Василевич упорядкував та підготував до друку чотири збірники хорових творів українських композиторів, що стали підручним матеріалом для багатьох хормейстерів та окрасою української хорової літератури. Його творча діяльність є прикладом невтомного українотворення та здобутком національної ідентичності.

Творцем хорового мистецтва на Тернопільщині був і диригент, заслужений діяч мистецтв України Ігор Левенець. Ке-

рована ним самодіяльна народна хорова капела «Будівельник» тресту «Тернопільпромбуд» вирізнялася з-поміж інших колективів вокально-хоровою довершеністю, концертно-виконавською активністю та українотворчим репертуаром. Ігор Левенець як художній керівник капели глибоко розумів природу хорового співу, сам був відмінним співаком, тому вмів передати його учасникам колективу. Завдяки цьому керувана ним капела «Будівельник» завжди чарувала слухачів неперевершеним звучанням й оригінальністю підбраного репертуару, а разом з тим постійною концертною діяльністю. Незважаючи на перебування колективу під «пильним оком» комуністичної влади, її спів завжди відлунював дух українства, а її керівник його примножував й поглиблював. Тому хорова капела «Будівельник» під орудою Ігоря Левенця залишиться у пам'яті слухачів оберігачем українського націєтворення й прикладом для наслідування майбутніми поколіннями хормейстерів.

Богдан Іваноньків як хоровий диригент теж належить до знакових митців Тернопільщини. Підтвердженням цього є найуспішніше його двадцятип'ятирічне керівництво Струсівською заслуженою аматорською капелою бандуристів «Кобзар». Керування цим колективом є вершиною його творчої біографії й найзначимішим фактором становлення його, як професійного хорового диригента. Завдяки таланту та ґрунтовній фаховій підготовці, він зумів підняти аматорський спів капели бандуристів «Кобзар» до високого мистецького рівня. Тому керований ним колектив протягом більше двох десятиліть був зразком хорового співу не лише для тернопільської публіки, а й дивував мистецьким рівнем багатьох українських професійних музикантів. А Богдан Іваноньків, завдяки своїм високим мистецьким якостям, став одним із провідних українських професійних диригентів-хормейстерів. Його методика роботи з хором та вміння підібрати репертуар для такого роду колективу потребує подальшого наукового осмислення.

Першорядне місце серед митців Тернопільщини займають співачки Соломія Крушельницька, Володимира Чайка та бандурист Кость Місевич. Найвідомішою серед них є співачка світової слави, уродженка с. Білявинців, що на Тернопільщині, Соломія Крушельницька. Крім виконання біля 60 оперних партій і низки камерних концертних програм, вона – неперевершена інтерпретаторка українських народних пісень. Чи не найважливіше місце в її репертуарі займали пісні з її рідного села Білої, що поблизу Тернополя. Вони були окрасою не лише концертних програм чи візитівкою її Батьківщини за кордоном, а й духовною віддушиною на схилі літ. Важливе місце в її репертуарі займали й обробки українських народних пісень Миколи Лисенка. Саме через неперевершене виконання Лисенкових творів композитор присвятив співачці кілька своїх вокальних шедеврів. Глибоке та досконале пізнання народного співу, помножене на філігранну культуру виконання, стало підвалиною для визнання співачки генієм. А до цього додалися ще такі її риси як глибока духовність та питомий патріотизм. Саме вони й зробили Соломію Крушельницьку гордістю українського (а ще й польського та італійського) народів.

Мистецьким брендом Тернопільщини є й відома українська оперна і камерна співачка Володимира Чайка. Вона, вочевидь, займає першорядне місце серед провідних співачок України. Доказом цього є 42 партії з 36 опер, виконані нею на сцені Львівського театру опери та балету імені Івана Франка, низка камерних концертних програм, представлених поціновувачам її таланту не лише в Україні, а й далеко поза її межами. Бездоганне володіння голосом, а також артистичні дані вирізняють Володимиру Чайку з-поміж інших співачок у створенні самотутніх й оригінальних оперних образів. Володимира Чайка як творча особистість назавжди залишиться в пантеоні митців не лише Тернопільщини, а й усього українського артистичного бомонду.

Кость Місевич впродовж багатьох років проживав на Тернопільщині й своїм бандурним мистецтвом прославляв Україну вдома та за кордоном. Він серед побратимів по цеху найкраще проявив себе як виконавець і педагог. Його концертна діяльність мала велике значення для культурного життя Галичини та Волині. Це особливо проявилось у низці виступів перед слухачами не лише у краї (Львів, Дрогобич, Долина, Заліщики, Бережани, Тернопіль, Кременець, Луцьк, Рівне, Почаїв, Скалат), а й на теренах Польщі (Лодзь, Краків, Варшава, Холм). Це вказує на великий успіх, який мав Кость Місевич як бандурист серед слухацької аудиторії. Саме він сприяв зацікавленню молоді музикуванням на бандурі, залишивши безцінний внесок у мистецтво бандурного виконавства як в Україні, так і поза її межами.

До найбільш вмотивованих в українське культуротворення належать тернопільські художники Михайло Цибулько та Михайло Кузів. Зокрема, схильність Михайла Цибулька до передачі українотворчими засобами малюнків на обкладинках книжок і шрифтах є першорядним доказом цього. Експозиції його персональних виставок засвідчили масштабність графічного доробку автора, його талант і професіоналізм, відшліфований постійною працею. А головне він малював портрети, в основному людей, у серці яких домінували українолюбство, жага творити на благо Вітчизни. Як один із перших тернопільських дизайнерів обкладинок, мистець виконав значну кількість графічної продукції, вміло використовуючи усі засоби виразності – конструктивні, шрифтові, знакові, декоративні, зображальні. Михайло Цибулько власним прикладом та педагогічними настановами виховав цілу плеяду вчителів образотворчого мистецтва, які продовжують у своїй творчості впроваджувати мотиви людинолюбства та любові до України. Вищезазначене дає підстави з гордістю сприймати творчість Михайла Цибулька, а його ім'я пропагувати серед широкого кола любителів образотворчого мистецтва.

Яскравою мистецькою особистістю на Тернопільщині є й художник Михайло Кузів. Його творчий шлях формувався під впливом новітніх мистецьких тенденцій, що домінували в Україні на початку 1990-х років. Саме в цей час його талант заряснів новими гранями художнього самовираження. Творчість художника співзвучна сьогоденню. Вона визнана широким загалом любителів образотворчого мистецтва та професійних художників не лише в Україні, а й поза її межами. Мистецтво художника – синтез реальності та абстракції в самовираженні. Він самотньо трактує історичні сюжети нашого народу та інших народів світу. У новітніх пошуках автора простежується філософське осмислення буття, життєвих подій. У його творчих роботах яскраво подано органічне розуміння подій на клітинно-молекулярному рівні. Саме ці якості свідчать про виразну українотворчість Михайла Кузіва як художника і є самотнім пазлом української національної культури.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

1. Баньковський Анатолій Михайлович – доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, заслужений працівник культури України.
2. Буралич Степан Ігорович – аспірант кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.
3. Вольська Світлана Олексіївна – доцентка кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, кандидатка мистецтвознавства.
4. Євгенєва Марія Василівна – доцентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, кандидатка мистецтвознавства.
5. Місько Галина Степанівна – асистентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.
6. Овод Наталія Михайлівна – доцентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, заступлена працівниця культури України.
7. Бобик Лілія Йосипівна – доцентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, кандидатка педагогічних наук.
8. Смоляк Олег Степанович – професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, доктор мистецтвознавства.
9. Стельмашук Зіновій Миколайович, декан факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, кандидат педагогічних наук, доцент.
10. Тютюнник Ірина Святославівна – доцентка кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, кандидатка мистецтвознавства.

Наукове видання

МИСТЕЦЬКА ГОРДІСТЬ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ
У МИНУЛОМУ Й СЬОГОДЕННІ

Колективна монографія

Головна редакція Олега Смоляка

Автори монографії:

Баньковський Анатолій, Буранич Степан, Вольська Світлана, Євгенєва
Марія, Місько Галина, Овод Наталія, Бобик Лілія, Смоляк Олег,
Стельмащук Зіновій, Тютюнник Ірина

редактор-упорядник: Олег Смоляк

Літературні редактори: Іван Прокоф'єв, Мирослав Юрків

Дизайн обкладинки: Ігоря Максимлюка

Здано до складання 19.05.2023 р. Підписано до друку 31.05.23.
Формат 60x84 ¹/₁₆. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
10,92 ум. др. арк., 8,07 обл.-вид. арк.

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка
46027. м. Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2