

9. Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування / Упоряд., вступ. ст. та прим. М. Головащенко. – К., 1978. – Т. 1.
10. Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування. – К., 1979. – Т. 2.
11. *Швець Н.* Деякі проблеми пізнього композиторського стилю / Питання стилю і форми в музиці. Збірка статей. – Л., 2001.
12. *Штейнпресс Б.* Оперные премьеры XX века. 1901–1940: Словарь. – М., 1983.
13. *Цодоков Е.* Опера: Энциклопедический словарь. – М., 1999.
14. *Kesting J.* Die Grossen Sänger. – Düsseldorf, 1986.

*Марина Долгіх  
(Кіровоград)*

## ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ СТРУННОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ НА ЄЛИСАВЕТГРАДЩИНІ

Проблеми формування елисаветградської струнної школи дотепер ставились і обговорювались у музикознавстві лише в ракурсі втілення творчих проєктів і дослідження кола спілкування композиторів К. Шимановського [1], Б. Лятошинського [2], Ю. Мейтуса [3]. Усвідомлення факту, що на теренах сучасної Єлисаветградщини першої третини ХХ ст. одночасно з піаністичною школою родини Нейгаузів «існувала й відповідна їй за масштабом, рівнем, та й, очевидно, за недоліками, скрипкова школа» [4, 68], спричинило розвідку музично-історичного пласта, що підтвердило не лише факт життєдіяльності струнного виконавства, але й наявність кваліфікованих педагогічних кадрів, які сформували цілісну галузеву модель передавання досвіду від музиканта-учителя до музиканта-учня. Метою дослідження стало визначення етапів і напрямів становлення струнної виконавської школи елисаветградського регіону, виявлення головних структурних компонентів та визначення вагомих шаблів розвитку певного виду виконавського мистецтва.

Виникнення регіональної школи струнного виконавства взагалі пов'язане з характерними особливостями побутування інструментів струнно-смічкової групи в контексті культурно-мистецьких традицій краю та прямопропорційне популяризації струнних інструментів у різноманітних практичних сферах прикладення, як-от на концертній естраді, у колі домашнього та салонного музикування, як інструментарію, що використовують для музичного виховання учнівської аудиторії. Тому доцільно розглядати етапи виникнення, становлення та формування виконавської школи, урахувавши три взаємодоповнювальні напрями:

Практична діяльність як форма кристалізації й накопичення певного досвіду. У визначеному напрямі вартує висвітлення концертно-гастрольний простір та регіональна виконавська діяльність.

Музично-педагогічні форми втілення: музичні навчальні заклади, приватна практика викладання гри на струнних інструментах тощо.

Методично-теоретичні напрацювання, що включають проєкти навчальних програм, посібники та підручники.

У загальному музично-історичному вимірі становлення струнної виконавської школи Єлисаветградщини можна визначити кілька основних етапів, що відрізняються за орієнтирами, можливостями, позиціями. Ураховуючи динаміку стильових і функціональних змін, логічно накреслити основні часові етапи в мистецькому житті регіону, які вирізняються певними типовими прикметами.

**Перший** – доба інтенсивного гастрювання та регіонального аматорства (до 1898), етап, що був найтісніше пов'язаний із засадами романтизму й орієнтувався на салонні та домашні форми музикування.

**Другий** – етап формування зацікавленої слухацької аудиторії, започаткування професійних основ музично-педагогічної галузі у зв'язку з відкриттям приватних музичних закладів, зокрема школи А. Тальновського, та приватною практикою викладачів Й. Гольденберга, А. Гайсинського (Єлисаветград), Б. Хаїмовського (Златопіль), Г. Гершфельда (Бобринець). Його межі окреслено 1898–1923 роками, а стильовий контекст може бути означений як постромантичний.

*Третій* етап (1923–1934) припадає на період формування системи музичної освіти на теренах колишнього Радянського Союзу і зорієнтований на становлення суто професійного виконавства, втіленого у спеціалізованій Музичній студії імені О. Шевчика, з чітко визначеними суспільними, якісними та методичними позиціями. Стильовий напрям означеного періоду зазнав впливу загальних тенденцій соціальної заангажованості, ідеологічного сприйняття і може бути умовно визначений як соціалістичний реалізм.

Аналізуючи передумови зародження регіонального струнного виконавства на першому етапі, варто зазначити, що розвиток музичного життя в загальному контексті XIX ст. характеризується достатньою інерційністю та нестабільністю, спонтанністю та спорадичністю. Лівову частку займали саме виступи скрипалів-гастролерів європейського рівня. Протягом другої половини XIX ст. концертні сезони за участю закордонних виконавців носили стихійний характер і підпорядковувались їх власним гастрольним планам. Саме потребами фінансового характеру пояснюється елісаветградський концерт 1879 року Г. Венявського, одного з найвидатніших скрипалів-віртуозів XIX ст., композитора, професора Петербурзької та Брюсельської консерваторій. 1 квітня 1885 року маршрут гастрольного турне забезпечив елісаветградцям приїзд італійської скрипальки Т. Туа, технічні можливості якої порівнювалися з виконавськими особливостями сучасниці Н. Паганіні Т. Міланолло. Г. Венявський і Т. Туа були представниками школи професора Паризької консерваторії Ж. Массара й репрезентували французьке виконавське мистецтво. Специфіку російської скрипкової школи демонстрував 20 березня 1880 року вихованець Московської консерваторії по класу І. Гржималі та Ф. Лауба, уродженець Кам'янця-Подільського (тепер – Хмельницька обл.) Й. Котек. Зовсім іншу мету переслідували гастролі 2 березня 1890 року видатного чеського віолончеліста, професора Академії музики в Будапешті Д. Поппера, який, що більш імовірно, намагався популяризувати на території України мистецтво гри на віолончелі.

Існування на історичному тлі регіону широкого кола музикантів-аматорів, зацікавлених у популяризації струнних інструментів на різних ланках музичного життя, породило підвищену цікавість до впровадження скрипки як найпоширенішого інструмента для прикладного музикування. Ще з часу функціонування Єлісаветграда, Бобринця, Олександрії, Нової Праги, Новомиргорода, Крилова у статусі військових поселень та наявність інституції полкової справи II Резервного Кавалерійського корпусу музикування на скрипці практикувалося в офіцерському середовищі, на домашніх вечірках у поміщицьких маєтках, на міських балах, на що вказує у своїх мемуарах П. Фет [5]. Але вже в той час зароджувалися підвалини музичної освіти в заснованій у Єлісаветграді школі полкових регентів, де скрипка була профільним інструментом. Методична система виховання, започаткована єдиним викладачем – композитором і капельмейстером-аматором П. Воротніковим – базувалася на «співі сольфеджій, навчанні початкових правил музики до гри на скрипці і потім вивчення гармонії» [6].

Аматорське музикування означеного періоду не оминуло своєю увагою творчість для струнних інструментів. У багаточисленній бобринецькій родині видатного українського драматурга й актора М. Кропивницького майстерною грою на скрипці володіли його мати Капітолїна Іванівна, дядьки Федір та Олександр Дубровинські. Власне й сам Марко Лукич, мешкаючи в Бобринці, наприкінці 1850-х років активно практикував приватні уроки гри на скрипці й віолончелі для зацікавлених учнів повітового училища. Серед вихованців Кропивницького – відомий літератор, громадський діяч, фольклорист та один із засновників Української Ради О. Волошин, Я. та А. Шиневські, Д. Вербицький.

У 1870-х роках велику увагу приділяли музикуванню в проукраїнському елісаветградському осередку Тобілевичів. Так звані «музичні суботи» в будинку на вул. Знам'янській включали виступи струнного тріо у складі М. Кропивницького (I скрипка), І. Карпенка-Карого (II скрипка) та М. Садовського (віолончель).

Серед найавторитетніших фігур елісаветградського польського осередку – віолончеліст-аматор Станіслав Шимановський – батько видатного польського композитора К. Шимановського, діяльність якого на музичній ниві домашньої творчості відзначалася просвітницькою спрямованістю, демократичністю музичних смаків.

Отже, перший етап становлення струнної виконавської школи на Єлісаветградщині став підготовчим періодом, що заклав підвалини та обумовив появу на географічних обшарах регіону

професійних музикантів, які стимулювали процес засвоєння гри на струнних інструментах шляхом постійної виконавської практики та ініціювали відкриття музичних класів і приватних музичних шкіл, де скрипка й віолончель посідали першочергове місце поряд із фортепіанним музикуванням.

Розвиток постромантичних тенденцій другого етапу зумовлений переважно цілеспрямованим рухом просвітництва, популяризації та професіоналізації струнного виконавства в галузі концертної діяльності. У процесі аналізу періодики першої половини ХХ ст. стало очевидним, що гастрольна ситуація першого двадцятиріччя відзначалася підвищеною активністю, інтенсивністю концертнування. Визначення Єлисаветграда як концертного майданчика постійних гастрольних маршрутів півднем Російської імперії видатних представників світового виконавства інспірував приїзд чеського скрипаля, випускника Паризької консерваторії (кл. Ж. Л. Массара) Ф. Ондричка, концертний виступ якого відбувся 20 січня 1901 року «з артистичним, але не матеріальним успіхом» [7].

Відомо, що важливим явищем для міста стали два концерти польського виконавця, представника німецької скрипкової школи (кл. Й. Іоахіма) Б. Губермана. Перший, що 6 грудня 1909 року демонстрував «справжній зразок, найдосконаліший ідеал славетного скрипаля нашого часу» [8], презентував аудиторії «Крейцерову сонату» Л. Бетховена, Концерт Ф. Мендельсона, «Циганські танці» Н. Паганіні.

Великий резонанс у місцевій пресі мав виступ 22 січня 1913 року французького скрипаля, професора Женевської школи музики Анрі Марто. Серед виконаних творів – «Чакона» Й. С. Баха, скрипковий концерт Л. Бетховена, твори К. Сен-Санса, А. В'єтана. Рецензент акцентував увагу на двох взаємодоповнювальних сторонах виконавської манери митця – образній («Марто не грає Бетховена, а священнодіє: трепетно, з неземним настроєм підходить він до кожної фрази, до кожної безсмертної ноти. І цей свій настрій він передає публіці...») та віртуозно-технічній («Техніки для Марто не існує. Ви її не відчуваєте, не слідкуєте за нею, вона грає у нього підлеглу роль, вона лише матеріал, за допомогою якого великий художник створює образи й настрої») [9].

Завдяки активному художньому зростанню російського скрипкового виконавства і формуванню двох провідних скрипкових шкіл – московської (представлена, головним чином, класом І. Гржималі) і петербурзької (клас Л. Ауера) – та процесу опанування ними концертно-гастрольного простору України, Єлисаветградщина отримала можливість творчого спілкування з представниками згаданих виконавських осередків. Особливої ваги набуває в означеному контексті тривале відвідання міста протягом 1910–1911 років (сольні концерти від 7, 11 листопада 1910 р., участь у благодійному вечорі на користь бідних студентів земського реального училища 14 листопада 1911 р.) одним із засновників українського скрипкового виконавства М. Ерденом. Про високий віртуозний рівень молодого скрипальки Л. Любошиць, уродженки Одеси й вихованки класу І. Гржималі, та володіння нею технічними ресурсами світового скрипкового арсеналу свідчать виконані нею (28 вересня 1907 р., січень та листопад 1911 р.) твори П. Сарасате («Іспанський танець», «Zigeunerweisen»), Д. Тартіні (Соната g-moll «Диявольські трелі»), Н. Паганіні (Концерт D-dur). Але найбільше враження на елисаветградців справили романтичні риси натури, що яскраво проявились у виконанні Концерту та «Rondo Capriccioso» К. Сен-Санса, «Меланхолійної серенади» й «Вальса-скерцо» П. Чайковського.

Іншу скрипкову виконавську школу – петербурзьку – представляв на сценічному майданчику Єлисаветграда виконавець-педагог Л. Ауер, скрипаль світового рівня. Підтверджено відомості про три концерти митця – 27 лютого 1901 року, у грудні 1902 року та 11 листопада 1908 року. Саме третій виступ активізував високу естетичну зацікавленість місцевого аматорського кола, зібрав велику слухацьку аудиторію, що була налаштована на сприйняття складних класичних творів у інтерпретації «великого маестро».

Слід відзначити присутність на елисаветградській концертній сцені представників відомої чеської скрипкової школи, зокрема, вихованців класу О. Шевчика, професора Празької консерваторії та Київського музичного училища ІРМТ, одесита Я. Коціана (13 жовтня 1908 р., 17 лютого 1910 р.) та киянина М. Сікарда (концерт від 1 квітня 1908 р.).

В означений період поступово розширилася практична діяльність місцевих музикантів-професіоналів, орієнтована на естетику романтизму та постромантизму. Більшість виконавців-струнників органічно поєднували виконавську, просвітницьку, педагогічну та організаційну діяльність і належали до так званого типу універсала – «аніматора суспільно-духовного жит-

тя» [10, 93]. На теренах Єлисаветградщини межі XIX – XX ст. особливим шармом вирізнялася діяльність скандального репортера газети «Єлисаветградські новини» А. Тальновського. Головною сферою втілення музично-громадських поглядів скрипаля, який здобув освіту у Варшавській та Петербурзькій консерваторіях, була відкрита ним 1898 року приватна музична школа, яку він очолював майже одинадцять років. Сполучаючи музично-педагогічну працю з учнівським колективом із просвітительською діяльністю єлисаветградського провінційного середовища, саме Тальновський започаткував 1902 року в місті серію камерних вечорів, виконавцями на яких були викладачі його школи. Сам директор (він же викладач класу скрипки) також активно долучався до просвітницьких концертів, виконуючи Сонату Е. Гріга op. 45, Концерт А. В'єтана a-moll, скрипкові мініатюри Й. Губая, А. Аренського.

У 1908 році серед музикантів єлисаветградського осередку стає популярним прізвище відомого в Україні віолончеліста А. Гайсинського. Переїхавши до міста, колишній викладач Миколаївського музичного училища ІРМТ налагоджує приватну практику й облаштовує діяльність Товариства камерної музики, запроваджує новаторську систему музичного виховання за європейською системою Ж. Далькроза на початковій ланці виховного процесу – у дитячому садочку Е. Яновської. До виконавського репертуару музиканта входили «Andante» Д. Поппера, «Баллада» К. Давидова, «Соната» Ант. Рубінштейна. Лекторська й журналістська освіченість митця виявилася через упровадження просвітницько-популяризаторських проектів, у тому числі завдяки заснуванню 1912 року музичного альманаху «Бюллетень театру и музики» – одного з перших периферійних видань мистецтвознавчого характеру.

Серед інших струнників-практиків першого двадцятиріччя XX ст. слід назвати братів Хаїмовських, старший з яких (Бенціон Симонович) став першим викладачем гри на скрипці видатного українського композитора, упродовж 1908–1911 років вихованця Златопільської чоловічої гімназії Б. Лятошинського. Приватною струнною практикою в Єлисаветграді активно займалися скрипаль І. Фонберштейн (випускник Петербурзької консерваторії), Б. Гайсинський (закінчив Лейпцізьку консерваторію), Халов (учень Л. Ауера), А. Лип'янський (закінчив Варшавську консерваторію по кл. С. Барцевича), в Олександрії – І. Міцельмахер. Для підтримання виконавського тону всі вони брали активну участь у численних добродійних акціях, просвітницьких вечорах Товариства камерної музики поряд із концертуючими місцевими виконавцями – скрипальми І. Штейном, Я. Судзоном, В. Гольдфельдом, віолончелістами М. Чудиновським, постійним партнером юного Ю. Мейтуса, Ю. Гіскіним, С. Шапіро. Проте одночасно з митцями-професіоналами продовжують удосконалювати музикування на струнних інструментах талановиті аматори: альтист Л. Верховський, скрипаль А. Могилевський, віолончеліст М. Студнічка – зять видатного українського драматурга І. Карпенка-Карого.

Отже, панорама концертного життя міста в першому десятиріччі XX ст. є зразком орієнтованості на високий шабель професійної майстерності, що демонструвалася з «перших рук» славетними скрипальми європейського рівня, яскравими представниками регіональних скрипкових шкіл Києва, Одеси та місцевих музикантів-педагогів. Готовність слухацької аудиторії сприймати інтерпретації різностильових композицій – класичного, романтичного, сучасного напрямів – підтверджує наявність естетично-розвиненої й підготовленої суспільної категорії споживачів.

Музичне виховання в ланках загальноосвітнього циклу – гімназіях, училищах – орієнтувалося саме на специфічні особливості скрипки. Найактивніше класи гри на струнних інструментах діяли при Єлисаветградському земському реальному училищі. Згідно зі статистикою, із 13 учнів, які брали додаткові уроки музики в 1908 році, на скрипці навчалося 9 осіб, на віолончелі – 1. Приблизно в 1903 році на базі цього навчального закладу було організовано струнний оркестр під орудою скрипаля, вихованця Празької консерваторії І. Янделя, до репертуару якого входили: «Сон літньої ночі» Ф. Мендельсона, «Andante amoroso» Sivorie.

Викладання музики й співу в Бобринецькому повітовому училищі (1907–1916), чоловічій гімназії (1918–1923) провадив відомий скрипаль, композитор і педагог Г. Гершфельд, який активно сприяв розвитку музичної культури міста, організовуючи різноманітні концертні програми. З педагогічною метою в бобринецький період життя й творчості митцем було створено «Пісню без слів» (1914) для струнного квартету, Варіації (1912) для скрипки та фортепіано, збірку етюдів для початківців-скрипалів та віолончелістів.

Для поліпшення системи музичного виховання і викладання уроків музики й співу неодноразово проводилися короткострокові педагогічні курси. Так, з 23 липня по 23 серпня 1898 року на подібних методичних заняттях викладав учитель співу І-ї Тифліської жіночої гімназії Д. Яічков, який закінчив Санкт-Петербурзьку консерваторію по класу скрипки. Рекомендації давалися згідно зі «Школою скрипкової гри» К. Хеннінга.

У середовищі музикантів-аматорів першого десятиліття ХХ ст. естафету українських музично-літературних вечорів продовжив юрист і шанувальник музичного мистецтва В. Нікітін. Серед учасників щочетвергових зібрань у його квартирі (будинок Олинської на розі Великої Перспективної та Нижньо-Донської) – учитель гімназії та віолончеліст-аматор С. Маклецов, лікар, прихильник ідей Г. Сковороди, учасник Української Громади, поціновувач скрипкової імпровізації П. Михалевич, який, за спогадами А. Тарковського, «полюбляв вночі грати на скрипці й співати псалми» [11].

Не дивно, що за подібної інтенсивності й планомірності музичного життя Єлисаветградщини, що на межі ХІХ–ХХ ст. у краї сформувалася стала система виховання музикантів-струнників, що найбільш ефективно реалізувалася через приватну, суспільно-громадську та просвітницьку діяльність провідного педагога регіону Й. Гольденберга. За даними «Відомостей про персонал Зінов'ївської музичної студії ім. О. Шевчика» [12], Йосип Абрамович Гольденберг народився 1878 року. Першим учителем талановитого хлопчика значився місцевий музикант Фонарьов, який підготував маленького скрипаля до сценічного дебюту у 8-річному віці, про що свідчила афіша у вітальні Гольденбергів. Здобув прекрасну освіту – закінчив юридичний факультет Київського університету та Meister Schule при Празькій музичній академії по класу скрипки визначного педагога О. Шевчика. Педагогічну діяльність почав 1899 року, практикуючи приватні уроки. Використання ним у педагогічному процесі методів О. Шевчика вперше анонсувалось єлисаветградською пресою в 1905 році [13]. Постійна реклама «уроків скрипкової гри Й. А. Гольденберга» підтверджує, що педагогічні принципи його школи формувалися тривалою практикою, удосконалювались у період виїздів за кордон та під час роботи старшим викладачем Московських державних музичних курсів на початку 1920-х років. Уже в перші роки своєї педагогічної діяльності Й. Гольденберг підготував ряд талановитих учнів для продовження освіти у вищих і середніх музичних закладах Європи. У 1909 році четверо кращих вихованців вдало витримали іспити: В. Зархе – до Берлінської консерваторії, у клас професора Вірту; А. Резнікова – до Тулузької консерваторії; І. Штейн – на старший курс Варшавської консерваторії в клас професора С. Барцевича; І. Верховський – до Сімферопольського музичного училища ІРМТ. Найбільшою гордістю перших років практики Й. Гольденберга стали: всесвітньовідомий американський скрипаль М. Ельман; один із засновників скрипкового й камерного виконавства України, Білорусі, у радянські часи професор Харківської, Київської та Мінської консерваторій В. Гольдфельд; відомий московський лектор-музикознавець Г. Поляновський; видатний український хормейстер М. Тараканов; головний диригент Великого симфонічного оркестру Ленінградського радіокомітету, під орудою якого 1942 року у блокадному місті на Неві виконано Симфонію № 7 Д. Шостаковича, К. Еліасберг.

Акцентуючи увагу на педагогічних аспектах діяльності Й. Гольденберга, сфокусуємося на основних сферах роботи відкритої ним у 1923 році в Єлисаветграді «Музичної студії імені О. Шевчика» – єдиного місцевого музичного закладу, офіційно затвердженого державними органами – Окрпрофобром та Окрполітпросвітом. Головна мета школи закріплена в Проекті статуту, розробленому, власне, ним же, – «залучити народні маси до вищих цінностей європейської культури, дати академічну освіту кожному, хто цікавиться мистецтвом» [14]. Студія планувалася для підготовки кадрів з обслуговування концертів, пролетарських шкіл і народних аудиторій. Вихованці закладу репрезентували демократичні прошарки населення, були вихідцями з робітничої маси, вихованцями дитбудинків, інтернатів, багатодітних родин.

Курс викладання в Музичній студії включав не лише профільну скрипку. У річних звітах фігурують навіть спеціалізації випускників, як-то «скрипаль-соліст» або «скрипаль-оркестрант». Одночасно з опануванням спеціального класу скрипки приділялася значна увага грі в струнному ансамблі, вивчалася методика та педагогіка скрипкової гри, провадилося практичне вивчення акомпанементу. Згідно із системою освіти, утіленою Й. Гольденбергом у власному навчальному закладі, проводився курс допоміжних предметів, серед яких були елементарна

теорія музики, сольфеджіо, музичний диктант та епізодичні лекції з історії музики, уроки колективного слухання.

Завдяки діяльності Музичної студії під керівництвом Й. Гольденберга розкрилось обдарування відомих скрипалів: професора Харківської консерваторії Р. Клименської, соліста оркестру Всесоюзного комітету Радіомовлення А. Бирчанського, артиста оркестру московського Великого театру І. Болтянського, викладача кіровоградської музичної школи й музичного училища А. Корсунського.

Отже, галузева модель струнної виконавської школи на Єлисаветградщині, що виникла й сформувалася протягом другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст., є важливою складовою історичного процесу еволюції українських виконавських шкіл взагалі та векторно визначає новий напрям для майбутніх досліджень.

1. Шимановський і Україна. Матеріали наукової конференції. – Кіровоград, 1998.
2. Бойко І. Н. Невідомий лист // Музика. – 1978. – № 4. – С. 7–9.
3. Долгих М. В. Юлій Мейтус: повернення на батьківщину [мультимедійний проект]. – Кіровоград, 2007.
4. Полячок О. І. Про традиції скрипкового виконавства і педагогіки в Єлисаветграді першої чвертини ХХ ст., або до предісторії одного з єлисаветградських творів Кароля Шимановського // Шимановський і Україна. Матеріали наукової конференції. – С. 67–72.
5. Фет А. А. Воспоминания. – Т. 3: Ранние годы моей жизни. – Репринт. изд. 1890 г. – М., 1992. – С. 276–528.
6. Преображенский А. В. П. М. Воротников и его статьи по церковному пению // РМГ. – 1902. – № 41. – Стлб. 966 – 978; № 44. – Стлб. 1062–1068.
7. РМГ. – 1901. – № 9. – 4 марта. – Стлб. 283.
8. Голось Юга. – 1909. – 9 декабря. – С. 3.
9. Голось Юга. – 1913. – 24 января. – С. 3.
10. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. – Т., 2000.
11. Тарковский А. А. Автобиографические заметки // Тарковский А. А. Собрание сочинений. – М., 1991. – Т. 2. – С. 180–182.
12. ДАКО. – Ф. Р 810, оп. 1, спр. 572, 20 арк.
13. Голось Юга. – 1905. – № 239. – 13(26) октября. – С. 1.
14. ДАКО. – Ф. Р 810, оп. 1, спр. 425, 5 арк.

*Ірина Зінків  
(Львів)*

## КОЛОМИЙКА У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

В українському музикознавстві широко побутує думка, що коломийка є улюбленим жанром західноукраїнських композиторів, в основі якого лежить танцювальна пісня, поширена в районі Карпат [1, 5]. Однак народна етимологія зберегла інший, доволі чіткий жанровий поділ: 1) «до танцю» і 2) «до співу». Коломийка «до танцю» є більш архаїчним жанровим видом (аніж «коломийка до співу»), генетично пов'язаним з давньою епічною традицією, і не лише українською. Фольклористи окреслюють нетанцювальну коломийку як звичайну ліричну пісню «коломийкової форми, яка відрізняється від свого танцювального джерела розвиненішою мелодикою, розмаїттям ритмічних фігурацій, помірним темпом, а інколи – розширеною мелодичною формою» [2, 131]. Спробуємо це пояснити у зв'язку з давнім ареалом розповсюдження коломийкового архетипу, в основі якого лежить двічі повторений двовірш 4+4+6 однорідної (АА) або контрастної (АВ) будови.

Свого часу В. Гошовський указав на загальнослов'янське поширення коломийки, зазначаючи, що 14-складова структура і ритмічна модель коломийки сформувалися ще задовго до розселення слов'ян на своїх етнічних землях [2, 195]. Прототип її ритмічної моделі існував ще в давньоримському сатурнійському вірші, трапляється він і в гуситському хоралі ХV–ХVІ ст. [2, 184–185].