Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:

минуле, сучасне, шляхи розвитку

Збірник наукових праць

Наукові записки
Рівненського державного гуманітарного університету

Випуск 9

ББК 63.3(4Укр) -7
У45
УДК 94(477)

Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: Наук. зап. Рівненського держ. гуманітарного ун-ту. Вип.9. – Рівне: РДГУ, 2004. – 116 с.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів та музейних установ,які присвячені розгляду історико-мистецької проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані музичного мистецтва. Окремий розділ складають повідомлення та рецензії.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою проблематикою.

Редакційна колегія:

Головний редактор: ***Виткалов В.Г.*** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології, декан художньо-педагогічного факультету Рівненського державного гуманітарного університету

Арцишевський Р.А. – доктор філософських наук, професор (Луцьк)
Афанасьєв Ю.Л. – доктор філософських наук, професор (Київ)
Баканурський А.Г. – доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)
Бондарчук Я.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент (Острог)
Захарчук-Чугай Р.В. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Іваницький А.І. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Ільченко О.О. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Кияновська Л.О. – доктор мистецтвознавства, професор (Львів)
Овсійчук В.А. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Постоловський Р.М. – кандидат історичних наук, професор (Рівне), Заслужений діяч науки і техніки України
Прокопович Т.Ю. – кандидат мистецтвознавства, доцент (Рівне)
Ричков П.А. – доктор архітектури, професор (Рівне)
Смирнова Т.Б. – кандидат мистецтвознавства, доцент (Рівне)
Станішевський Ю.О. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Троян С.С. – доктор історичних наук, професор (Рівне)
Федорук О.К. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Упорядник тому: проф. *Виткалов В.Г.*

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 3 від 28 листопада 2003 р.)

Збірник зареєстрований Президією ВАК України як фахове видання з проблем мистецтвознавства (постанова №2409/2 від 9.02.2000 р.).

ISBN 966–602–053–X

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2004

the author tries to study the process of becoming and development of Ukrainian folk instruments orchestra. Thus the conclusions are the formation, of the said orchestra is continuing caiskuitry the instrumentary is updating as wella, the new repertoire and by this way the technical-expression capacity of the orchestra is gvowing.

УДК 785.1(477) “1920/1960”

О.І.Трофимчук

ФОРМУВАННЯ СКЛАДІВ ОРКЕСТРІВ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ТА НАПРЯМИ ЇХ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ У 20 – 50 РОКАХ XX СТОЛІТТЯ

Оркестри народних інструментів давно стали невід’ємною часткою української музичної культури. Як повноцінний жанр, вони посіли місця на різних рівнях: аматорському, професійному, навчальному. Останні десятиліття, зокрема 90-ті роки, показали, що жанр, як і більшість напрямів у музичній академічній культурі, перебуває у кризовому стані. Причини, що створили таку ситуацію, умовно можна розділити на два види: зовнішні – об’єктивні, що негативно позначилися на різних жанрах (кризовий стан економіки, відсутність фінансування і т.ін.); і внутрішні – властиві саме цьому жанру (брак оригінального репертуару, проблеми реформування складу, втрата до нього інтересу з боку пересічного слухача, і, як результат, стрімке зменшення кількості колективів).

Оркестри народних інструментів (надалі – ОНІ) – явище, що поширювалось в українській культурі з початку XX століття. Їх формування в Україні можна умовно поділити на два періоди: 20 – 50-ті роки та 60 – 80-ті роки. Такий поділ зумовлений відмінностями у підході до утворення оркестру певного складу. У першому періоді домінували ідеї, закладені В.Андрєєвим – культурне просвітництво через залучення широкого загалу до музикування на простих в освоєнні і дешевих народних інструментах. Підсилювались вони факторами, що мали політичне забарвлення: оркестри народних інструментів розглядалися як творіння нової революційно-пролетарської формації, як альтернатива до салонної, розважальної музики, а почасти і до класики. Такий підхід до ОНІ був безальтернативним до 50-х років. У другому періоді – з’явився етнографічний фактор, згідно з яким склади ОНІ почали формуватися за принципом комплектації фольклорних прототипів (традиційних інструментальних ансамблів) зі струнно-смичковою групою в основі, а відтак, і оновлених принципів підбору репертуару та специфіки оркеструвань.

Досліджуване питаня було об’єктом уваги як музикознавців-теоретиків, так і практиків. Упродовж діяльності ОНІ публікувалися науково-теоретичні та навчально-методичні праці, де аналізувався досвід діяльності керівників колективів, методика проведення навчального та репетиційного процесів, наукові проблеми жанру. Серед них - роботи М.В.Лисенка, П.Іванова, Є.Безп’ятова, Є.Юцевича, В.Комаренка, Д.Пшеничного, Є.Бортника, О.Ільченка, Л.Дражниці, В.Дейнеги, а також М.Пономаренка, О.Степанова, О.Трофимчука та ін. Так, М.В.Лисенко у своєму дисертаційному дослідженні “Шляхи формування оркестрів і ансамблів народних інструментів в Україні”[1] проаналізував існуючі склади народно-оркестрових колективів і запропонував варіант оркестру українських народних інструментів з профільною групою оркестрових (ладкових) кобз, куди б входили і струнно-смичкові. У роботі П.Іванова [2] розкривається історія розвитку гуртових форм народно-інструментального музикування. Питання аналізу творів для ОНІ розглядаються Л.Дражицею [3]. Роботи Є.Безп’ятова,

Є.Юцевича [4], В.Комаренка [5], Д.Пшеничного [6], В.Гуцала [7], В.Дейнеги [8] мають, передусім, методичний характер і присвячені питанням методики організації колективу, аналізові технічних характеристик інструментарію та прийомам оркестрування. Проте питання диференціювання народно-оркестрових колективів за складами, а відтак і за репертуарною спрямованістю, не піднімалися.

Завдання даної статті – окреслити основні напрями і проблеми формування ОНІ першого періоду.

Аматорське середовище виникнення перших гуртків народних інструментів, що створювалися у Харкові, Києві та інших містах, зумовило їхній виконавський рівень та складність виконуваного репертуару. Для об'єктивної характеристики загального рівня музичної культури перших років радянської влади звернімося до публікацій у провідному на той час музичному часописі "Музика". Так, у статті А.Гуменника "Про музичну працю у Київських робітничих клубах" зазначається про низький рівень, на якому "...перебувають і струнні оркестри. Репертуар їхній не виходить по-за межі вальсів, польок і т.ін". [9,222]. У наступній публікації вказується, що: "численні гуртки й оркестри народних інструментів дають масам здебільшого художньо нікчемні твори." [10,54]. Там же далі зазначається, що "численні оркестрові осередки можуть дуже спричинитися до піднесення музичного рівня мас... Треба привернути до цієї забутої ділянки наших композиторів та видавництва" [10,55]. Таким чином, оркестри народних інструментів, що розглядалися як засіб музичної освіти мас, органічно вписувалися у доктрину "відродження і будівництва національної за формою і матеріалом, але радянської, соціалістичної за змістом і установкою музичної культури..." [11,10].

Коло питань розвитку ОНІ в Україні як явища окреслюється двома вузловими проблемами. Перша проблема пов'язана зі специфікою жанру, зорієнтованого передусім на організоване аматорство як на основну форму існування колективів.

Тривалий час оркестри народних інструментів в Україні не отримували офіційного визнання з боку музичної громадськості, на відміну від Росії, де в результаті активної діяльності В.Андреєва і його соратників оркестри російських народних інструментів уже в першому десятилітті ХХст. отримали схвальну підтримку з боку частини музичної інтелігенції (у 1906р. О.Глазунов пише "Російську фантазію", М.Римський-Корсаков робить спробу використання домрово-балалаєчного оркестру в опері "Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии"). Очевидно, це зумовлено тим, що в Росії домрово-балалаєчні оркестри були автохтонним явищем, що бере витоки з традиційної народно-інструментальної культури російського народу принаймні з точки зору використовуваного інструментарію. Україна мала розвинуту форму традиційного гуртового народно-інструментального музикування – "троїсту музику", що спиралася на сформовані традиції ансамблевого музикування, де домінуючу функцію виконувала скрипка. Відповідно, створення альтернативних гуртових форм організованого аматорського музикування з опорою на струнно-щипкові інструменти на українських теренах набуло характеру "паралельної" культури. Це стало не лише однією з якісних ознак жанру, а й однією з майбутніх проблем, пов'язаних зі співіснуванням двох форм народної інструментальної культури.

Сутність другої проблеми розвитку народно-оркестрового музикування в Україні цілком випливає з першої і полягає у факті його імпортації як інонаціональної музичної культури (чи то мандолінної, чи балалаєчної). Цей факт у різні періоди розвитку ОНІ виявляв себе по-різному. Наприклад, у першій половині ХХ століття кількість народно-оркестрових колективів в Україні стрімко збільшувалася. Відомо, що у 1905-1907 роках В.Андреєв з метою визначення рівня популярності народно-інструментального виконавства розіслав по містах Росії і України відповідні анкети. Професор Є.Бортник відзначав, що за той період "у п'яти містах України (Києві, Полтаві, Харкові, Одесі та Ніжині) було продано понад 10000 балалаєк та домр. У той же час, в 11 містах центральної Росії (за визначенням В.Андреєва, регіон побутування фольклорних прототипів) реалізовано 7897 щипкових інструментів"[12,19]. Високий рейтинг

“андреєвських” домрово-балалаєчних оркестрів зумовлений не лише і не стільки “спільністю російсько-українського коріння цих струнно-щипкових інструментів, що йде з часів Київської Русі” [12.21], скільки загальними для Європи, Північної Америки тенденціями до популяризації модних на той час, легких у освоєнні струнно-щипкових інструментів (відомо чимало домрово-балалаєчних оркестрів, що виникли у цей час в багатьох країнах Європи та у США після успішних гастролів оркестру В.Андреєва у 1900 – 1911 роках [13,14]). Такими ж невибагливими у цьому відношенні були мандоліни і гітари.

У 50-х роках, коли особливо активно почали підніматися питання українізації жанру, фактор інонаціонального походження як використовуваного інструментарію, так і напряму діяльності таких колективів став певною мірою проблемою у його розвитку.

Аналіз витоків складів народно-оркестрових колективів свідчить про існування п’яти основних типів ОНІ:

1) “андреєвські” домрово-балалаєчні оркестри;
2) “неаполітанські”мандолінні оркестри;
3) оркестри українських народних інструментів з бандурною основою;
4) оркестри мішаних складів;
5) оркестри однорідних складів.

Розгляд першого напряму доцільно розпочати зі згадок про існування в Україні перших народно-оркестрових колективів, що датуються 1899 роком. Ю.Лошков у монографії про В.Комаренка [12,10] згадує в історії народно-оркестрового виконавства Харкова гурток балалаєчників В.Й.Катанського [14], який існував при Харківському університеті та повітовому училищі (два учасники якого О.Ленець і В.Комаренко присвятили своє життя розвиткові народно-оркестрової музики); з 1900 року – оркестр балалаєчників Першої чоловікої гімназії. У 1904-1905 рр. створюється аналогічний оркестр при харківському училищі сліпих, який, за повідомленнями в газетах, часто виконував твори свого керівника – Погорелова [15]. Цей факт, на думку Ю.Лошкова, свідчить, що вже у той час починає створюватися оригінальний народно-оркестровий репертуар.

У 1908 році учень В.Катанського – В.Комаренко організував такий же оркестр при Харківському машинобудівному заводі.

Перше свідчення про використання у складах балалаєчних оркестрів Харкова групи домр, на думку того ж Ю.Лошкова, спирається на фотодокументи 1911 року про ОНІ товариства “Просветительский досуг”. Таке посилання не може з точністю свідчити про конкретну дату введення домр до складу оркестру, а лише констатувати, що у цей час згадані інструменти у складах колективів уже використовувалися. Звісно, що використовувані домри спочатку були лише триструнними, квартового строю, оскільки чотириструнні домри квінтового строю (їх оркестрові різновидності) конструкції Г.Любимова, за думкою Є.Бортника, почали поширюватися в Москві з 1915 року [16,18].

Наступне свідчення знаходимо у згадуваній монографії Ю.Лошкова: “у 1913 році з нагоди 300-річчя царювання династії Романових, прозвучав “Урочистий марш” В.Комаренка для домрово-балалаєчного оркестру” [12,18].

З іменем В.Комаренка пов’язане введення багатьох новацій у складах оркестрів, значна частина яких зафіксувалася і розвинулася у народно-оркестровій практиці. Організувавши оркестр народних інструментів, що стане оркестром Харківської філармонії у 1932 році, Комаренко перший у 20-х роках ввів до складу оркестру литаври, великий барабан, тарілки. Лише наприкінці 20-х років в Росії К.Алексєєв і Р.Каркін у своїх оркеструваннях почали вводити ці інструменти. За конструкцією В.Комаренка наприкінці 20-х років було створено і введено до складу оркестру “сім’ю” оркестрових гармонік (майстер К.О.Міщенко), чого в Росії на той час також ще не було. Окрім того, В.Комаренко замінив триструнні домри квартового строю на чотириструнні квантового [17,5], що полегшило перекладення партій струнно-смичкових інструментів симфонічних партитур для їх виконання домровими групами

ОНІ. Склад оркестру В.Комаренка розширився до 60 оркестрантів. Це дозволило виконувати перекладення великих за обсягом творів симфонічної музики, які потребують потужних оркестрових ресурсів. Деякі новації, проте, не отримали свого наслідування у колективах пізнішого часу: введення балалайки-сексти для підтримання балалайки-прими при виконанні solo; використання домри мецо-сопрано.

Цікавими, на нашу думку, є міркування щодо цього самого В.Комаренка, який вважав, що домрово-балалаєчний оркестр може бути двох типів:

- оркестр з народних інструментів;
- симфонічний оркестр з народних інструментів [12,24].

Перший тип відрізняється від другого меншою кількістю та простішим складом інструментів, що не вимагає високої кваліфікації оркестрантів. Симфонічний ОНІ, на думку В.Комаренка, повинен складатися з 4 груп інструментів:

1) тремолюючі (домри, балалайки);
2) щипкові (бандури, гуслі);
3) духові – (брьолки, жалійки, гобої, сопілки);
4) ударні.

На базі оркестру Харківської філармонії у 20-х роках створено камерний ансамбль (оркестр) домрово-балалаєчного складу (керівник Б.Семенов) [18,14].

У 20-30-х роках у Харкові набули популярності оркестри, створювані при клубах міліції, промислової кооперації, кондитерів та ін. Заслуга у створенні кількох з них належить М.Даньшеву, педагогу-методисту, оркеструвальнику, композитору [18,14].

Помітним колективом серед ОНІ України став заснований у 1925 році оркестр при Центральному клубі ім.Свердлова м.Миколаєва (керівник Г.Манілов). Такий же домрово-балалаєчний оркестр існував у 30-х роках при Клубі заводу Ілліча. У Донбасі популярним у ті роки був оркестр Палацу культури Брянської шахти (керівник Ю.Черняєв). У Луганську юний музикант С.Васильєв (згодом – педагог, заслужений діяч мистецтв УРСР) організував домрово-балалаєчний оркестр, поклавши початок розвиткові оркестрів такого типу на Луганщині [18,15].

Домрово-балалаєчні оркестри, щоправда у меншій кількості, але були поширені і на західних теренах України, зокрема на Волині. Так, у 30-х роках домрово-балалаєчний оркестр був у Рівненській російській гімназії [19]; він комплектувався триструнними (!) домрами. У Рівному також існував ансамбль балалаєчників (керівник Є.Дубровін). Поширення домрово-балалаєчних складів на Волині , що з початку 20-х років до 1939 входила до складу Польщі, наводить на думку, що розвиток народно-оркестрового музикування був зумовлений не лише офіційною державницькою підтримкою цього явища, як це було у Радянській Україні, а й його загальнонародною популярністю, поруч з мандолінними оркестрами, як однієї з простих форм мистецького самовираження.

Домрово-балалаєчні оркестри були і в Києві: оркестр робітників нотної друкарні Чоколова (кер.Г.Таратін), оркестр першої (кер.О.Стежко) та четвертої (кер. Г.Тучицький) гімназій, оркестр товариства любителів народних музичних інструментів (кер. О.Бородін).

У 20-х роках став популярним робітничий домрово-балалаєчний оркестр при Київських залізничних майстернях під керівництвом П.Зубакова.

До числа оркестрів народних інструментів слід віднести і гурток струнних інструментів Будинку культури київського заводу “Більшовик”, керівник Є.Безп’ятов. Діяльність його припадає на 40-ві - 50-ті роки. До його складу входило 18 домр, 15 балалаєк, ударні та інші інструменти. Загальна чисельність сягала 50 осіб.

Розглянемо другий за чисельністю напрямок народно-оркестрового музикування – мандолінні “неаполітанські” оркестри. Серед перших згадок про такі оркестри можна назвати колектив, організований з ініціативи М.Геліса у 1917-20-х роках у Кременчузі. Жіночий мандолінний оркестр існував при клубі харківського заводу “Металіст” [20,4].

У 1925 році при Київському обласному радіокомітеті (на базі квартету мандоліністів п/к А.Наумова) був створений оркестр, що складався зі щипкових інструментів (мандолін, мандол, лют, контрабасів і гітар) та духових (концертин сопрано, баритон і бас). На той час у Києві це був єдиний у своєму роді професійний колектив. Пізніше його очолив заслужений артист України М.Хіврич [21,20], що наприкінці 40-х – 50-х роках замінив мандоліни на 4-струнні домри, концертини – на гармоніки і баяни. Характерних за звучанням національних інструментів (бандур, цимбалів, народних духових) він не вводив. Такі склади зафіксувалися М.Хівричем в опублікованих ним партитурах [22].

Мандолінний оркестр існував також і як навчальний у Київському музично-драматичному інституті, реорганізованому в 1934 році у консерваторію. На початку його склад об'єднував лише десять оркестрантів. Лише з 1936 року на зміну мандоліні, як академічному інструменту, що вивчався поряд зі скрипкою, фортепіано та іншими, прийшла домра [23,13]. Якийсь час мандолінний та домровий склади існували у консерваторії паралельно [24,50].

Мандолінно-гітарне оркестрове музикування у довоєнні часи, як уже зазначалося, було поширене на значній території України. У Західній Україні, що входила до складу Польщі, зокрема на Волині, були: Волинський оркестр мандоліністів у Луцьку [25], оркестр з мандолін, гітар та балалайок у Рівненській українській гімназії та багато інших струнних ("струнових" – за лексикою того часу) оркестрів у містах і селах.

У Києві серед кількох оркестрів "неаполітанського" складу своєю професійністю виконання виділялися два: студентський оркестр під керівництвом І.Захарова та "МіК", створений при Товаристві ім.М.Леонтовича, під орудою М.Радзієвського. У 1923 році до його складу входило: мандолін 1 – 8; мандолін 2 – 8; мандол – 6; лют – 4; мандолін-піколо – 1; гітар звичайних – 4; гітар-контрабасів – 2; ударні – 3 виконавці, а також до них керівник додав концертини. Власне, звідси і назва "МіК" – мандоліни і концертини.

Безперечно цінною бачиться нам думка самого М.Радзієвського про стан і перспективу розвитку ОНІ. У статті "Оркестр народних інструментів МіК" він зазначає, що: "створення оркестрів народних інструментів може йти двома шляхами. Перший – це створення оркестру з інструментів національних, наприклад, оркестр кобз, оркестр з балалайок, домр, оркестр дударів, ін. Але оркестри цього типу будуть щільно пов'язані з своїм народним репертуаром і певної ваги у культивуванні [складніших. – О.Т.] форм музики мати не можуть. Виконання культурних музичних форм потребує удосконалення самих інструментів, що позбавляє їх суто народного значення, тобто того, чим, власне, й можуть бути цінні подібні оркестри.

Другий шлях – це будування оркестрів з широко розповсюджених народних інструментів, що своїми технічними можливостями дали б художні знаряддя для виконання складних форм музики" [26,7]. (Очевидно, автор мав наувазі свій оркестр.) Думку М.Радзієвського про два напрямки формування ОНІ можна вважати досить прогресивною на свій час і стратегічною, оскільки у ній, висловленій у 20-х роках, прогнозується два напрямки розвитку гуртових форм народно-інструментального музикування, що остаточно зафіксуються з 60-х років:

традиційне музикування, що опирається на форми, притаманні фольклорним (етнографічним) інструментальним ансамблям (хоча назвати перелічені М.Радзієвським склади у повній мірі "національними" не можна);

академічне музикування, що, на основі використання вдосконалених зразків народних інструментів, йде шляхом європейської "симфонізації" жанру [27].

Досить переконливою видається нам і аргументація з приводу введення до мандолінного складу концертин: "Нема жодних сумнівів, що в такому [насиченому обертонами. – О.Т.] звучанні язичкових інструментів [концертино. – О.Т.] найкраще відповідає чіткий, майже позбавлений обертонів тембр мандолін і гітар. Через це саме в такому оркестрі знайшли застосування концертино, як чужий тембр, що прикрашає та пом'якшує звучання щипкових" [28,50].

Мандолінні оркестри зазнали значних скорочень у 50-х роках, хоча такі тенденції намітилися ще у 30-х: за твердженням М.Т.Лисенка, в уже згадуваному оркестрі М.Радзієвського, що у той

час був оркестром Київського радіо, "після переведення (у 1934р.) столиці УРСР з Харкова до Києва [...] мандоліни замінили домрами" [29,5].

До оркестрів третього типу відносилися оркестри з українських народних інструментів з профілюючою групою бандур. Їхній склад формувався за принципом наслідування домрово-балалаєчних та мандолінних, тобто шляхом створення неіснуючих у традиційних формах побутування оркестрових різновидностей: бандур піколо, прим, басів, цимбалів прим та басів і ін. У публікаціях цей тип називався "українськими" [30]. Хоча називати його повною мірою "українськими" можна лише умовно, оскільки його комплектація йшла не органічним шляхом розширення груп інструментів, що входили до складу традиційного інструментального ансамблю.

Існує думка, що перша спроба організації українського оркестру була зроблена ще на початку XX століття: саме так часто розцінюється спільний виступ кобзарів, лірників і троїстої музики на XII археологічному з'їзді у Харкові (1902р.), організований Г.Хоткевичем [31]. Часто за відправну точку береться факт побажання, даного В.Андреєвим після концерту Г.Хоткевича, де звучали кобзарські думи: "То, что я сделал для балалайки, вы сделаете для бандуры" [32,84]. Проте у жодних документах того часу і пізніше автор цього виступу не розцінює його як спробу організувати оркестр українських народних інструментів, а всього лише як етнографічний концерт з кобзарів та лірників з метою привернення уваги широких кіл громадськості до проблем кобзарства як яскравого жанру інструментальної музичної творчості українського народу. У своєму творі "Воспоминания о моих встречах со слепыми" Г.Хоткевич з цього приводу сам зазначає: «Дабы расцветить выступление народных исполнителей, я решил пополнить ансамбль слепцов струнными инструментами. Это так называемая «троїста музика» наших сел» [33,461]. Як видно з цитати, автор однозначно конкретизує мету поєднання кобзарського виконавства з "троїстою музикою", жодного разу не прохопившись терміном "оркестр". Більше того, він неодноразово зазначає, що у концерті спочатку виступали бандуристи, потім до них приєдналися лірники, і на завершення – "полный ансамбль имеющихся налицо народных инструментов" [33,467].

Про те, що це не був оркестр, свідчить відсутність у зазначеному складі виконавців оркестрових груп, утворених теситурними різновидностями інструментів, однієї з головних ознак оркестру, кожен з інструментів мав різний діапазон і стрій.

Характерно також, що упродовж наступних 35 років активної творчої діяльності Г.Хоткевич жодного разу не повертався до цієї ідеї [32,84]. Його діяльність у цьому плані обмежувалася створенням етнографічних ансамблів та ансамблів (капел) бандуристів. Тому, на нашу думку, участь в етнографічному концерті на цьому археологічному з'їзді незрячих кобзарів та троїстої музики і виконання ними двох народних пісень логічно розцінювати не як факт створення українського оркестру народних інструментів, а як, за його ж словами, спробу систематизувати різні форми ансамблевого поєднання сольного традиційного музикування на народних інструментах (кобзарів і лірників), що інколи спонтанно поєднувалися в автентичних умовах: "Я не удовлетворялся исполнением кучей, общим числом случайно собравшихся кобзарей, как это делается на базарах. Я хотел дать и соло, и дуэты, и трио, хотел представить различные формы творчества, дать исключительно инструментальные номера [саме у поєднанні з "троїстою музикою". – О.Т.] [33,459]. Зусилля Хоткевича, зосереджені на розвитку кобзарства, вплинули на створення у 1918 році ансамблю, а пізніше капели бандуристів.

Цінною для нас з цього приводу є думка К.Квітки про недопустимість організації ансамблів, яких немає в народі. "Виконавці можуть бути організовані в групи для вигіднішого сумісного влаштування демонстрацій і, особливо, мандрівок, але не для сумісного виконання того, що в дійсності не виконується вкупі. Отже, уряджаючи ансамблі, треба найбільшу увагу звернути на достотну демонстрацію таких народних ансамблів, як "троїста музика" [34]. Разом з тим автор статті уточнює, що наведені принципи музично-етнографічного демонстрування не стосуються організації ОНІ "не з традиціональних [виконавців. – О.Т.], а з охотників-городян,

що навчилися самоуком. Подібні спроби служать до зовсім іншої мети – розв'язати проблему дальшого розвитку музики на традиційних народних основах і, відшукуючи компроміс між сучасною західноєвропейською музикою та місцевою народною практикою, знайти форми, що могли б забезпечити дальший розвиток музичного мистецтва в широких масах, зробити це мистецтво найприступнішим для мас, - як в розумінні його сприймання, так і в розумінні творчої самодіяльності, зв'язаною з організацією подібних оркестрів по селах. Цій меті має служити пропаганда легких до виробу, дешевих і традиційно знайомих інструментів, їх удосконалення і приступна фактура п'єс" [34,136].

Перші спроби створення українських аналогів домрово-балалаєчних чи "неаполітанських" оркестрів були здійснені у 20-х роках учнем Г.Хоткевича, Л.Гайдамакою. Його оркестр, організований 1927 року [1,9] при харківському робітничому клубі "Металіст", складався з двох сопілок, чотирьох лір (сопрано і тенор), двох цимбалів (прима і бас) і трьох профілюючих оркестрових груп бандур (піколо, прими і баса). Вибір саме цих інструментів значною мірою зумовлений доступністю їх в освоєнні. Саме з цієї причини, очевидно, в оркестрах українських народних інструментів того часу проігнорована скрипка як головний інструмент у традиційних формах гуртового музикування. У журналах "Музика масам" №10-11 за 1928 р. та №№ 1,2,3,5 за 1929 р. Л.Гайдамака публікує низку статей з питань методики організації та навчання гри в такому оркестрі, дає короткі технічні характеристики інструментів, що використовуються, та основні методи навчання гри на них. Оркестр інтенсивно функціонував до початку 30-х років [35].

Одне з останніх повідомлень у республіканській періодиці про оркестр українських народних інструментів Л.Гайдамаки знаходимо у статті "Досягнення і прориви", де зазначається, що на Всеукраїнській музичній олімпіаді 1931 р. найбільше було домрово-балалаєчних оркестрів – 5, оркестрів українських народних інструментів – 1, оркестр клубу Харківського паровозного заводу [36,17].

Своєрідну рейтингову оцінку ОНІ третього напрямку з точки зору складу знаходимо у статті Ю.Ткаченка "МіК". Найперспективнішими у цьому відношенні, на думку автора, є Київський оркестр "МіК" (кер. М.Радзієвський) та Харківський оркестр клубу "Металіст" (кер. Л.Гайдамака). "Такі оркестри переважають "великоруські", "неаполітанські", оркестри гармонік"[37].

Напрям комплектації оркестрів з профілюючою групою бандур був поширений і в 50-х роках. Такий оркестр був створений В.Комаренком на базі сільських аматорів у с.Наталине Красноградського району Полтавської області. У ньому поєднувалися різні за способами звукоутворення групи: духова (2 сопілки, 2 кларнети, 2 баяни), фрикційна (2 ліри, скрипка, басоля), струнно-ударна (цимбали), щипкова (бандури, домровий контрабас). Профілюючою групою у цьому складі були бандури, кількістю 9, тоді як решта інструментів використовувалися, здебільшого, по одному або парами. Відмінність цього складу у порівнянні з іншими полягає у використанні скрипки та басолі. Хоча при такому кількісному співвідношенні використовуваних тембрів їх роль не може претендувати на пріоритетність у звучанні. Характер звучання народно-оркестрового колективу, основу якого складають бандури, значною мірою регламентується специфікою поволі затухаючого звуку цього бездемферного струнного інструмента. До характерних його особливостей слід віднести і обмеженість у динамічному відношенні та недостатню технічну рухливість. Решта інструментів цього оркестру розглядаються як такі, що створюють колористичні ефекти. Жодна з цих груп при такому кількісному співвідношенні не може претендувати на роль контрастної, якими у струнних симфонічного оркестру є дерев'яні чи мідні духові. Не дивно, що перспектива цього оркестру, як і багатьох подібних, виявилася у тембрально монолітному звучанні ансамблю (капели) бандуристів. Сам керівник, В.Комаренко, не вважав такий склад українського оркестру остаточним, хоча цілком оправданим в умовах аматорського музикування: "Можна сперечатися про методи роботи з оркестром, особливо про склад його, але головне – величезний вплив самодіяльного колективу на трудящих..." [38,33].

Проте щодо оркестру з профілюючою групою бандур є й інша думка. М.Лисенко у своєму дисертаційному дослідженні цитує з цього приводу такий вислів В.Комаренка: "Гудячі струни бандур, монотонне звучання лір, високий "свист" сопілок без опори на необхідну гармонічну основу, все це складає мало цікаве звучання" [1,9]. Очевидно, проблематичність звучання цього складу не сприяла його розвитку та поширенню.

Тенденція формування українського ОНІ з профілюючою групою бандур простежується і в одному з перших професійних колективів, оркестровій групі Державного українського народного хору (кер. Г.Верьовка). Склад його, що на початку діяльності (1944 р.) налічував 20 бандур, 2 цимбалів та 2 баянів, поступово трансформувався. У 1956 р., коли оркестрову групу очолив Я.Орлов, в оркестрі було 7 бандур, 3 цимбалів, 2 скрипки, 1 басоля, 3 баяни, 2 сопілки, 1 бубен [39,47].

Четвертий тип *мішаних складів ОНІ можна поділити на:*

- домрові (квінтового строю) та домрово-балалаєчні оркестри з бандурами, цимбалами, духовими;
- домрові оркестри з випадковим поєднанням різних інших інструментів (балалаєк, цимбалів, мандолін, бандур, гітар, цитр);
- оркестри шумових та ударних інструментів.

У 20-х роках у клубі залізничної станції Основа, що під Харковом, Л.Собецьким був організований оркестр, у якому поєднувалися домровий склад з традиційними українськими інструментами: сопілками та бандурами. Як зазначає Є.Бортник, "це був, можливо, перший творчий експеримент сполучення національного та міжнаціонального (за К.Вертковим) інструментарію в єдиному оркестрі" [40,204]. Причому, дослідник вказує, що у цьому складі використовувалися чотириструнні домри з квінтовим строєм конструкції Г.Любимова.

Один із характерних прикладів ОНІ мішаних "українізованих" складів створений у 1936 році О.Мартинсеном при Київській філармонії, до складу якого, окрім домр та балалайок, увійшли бандури, цимбали, сопілка [40,204].

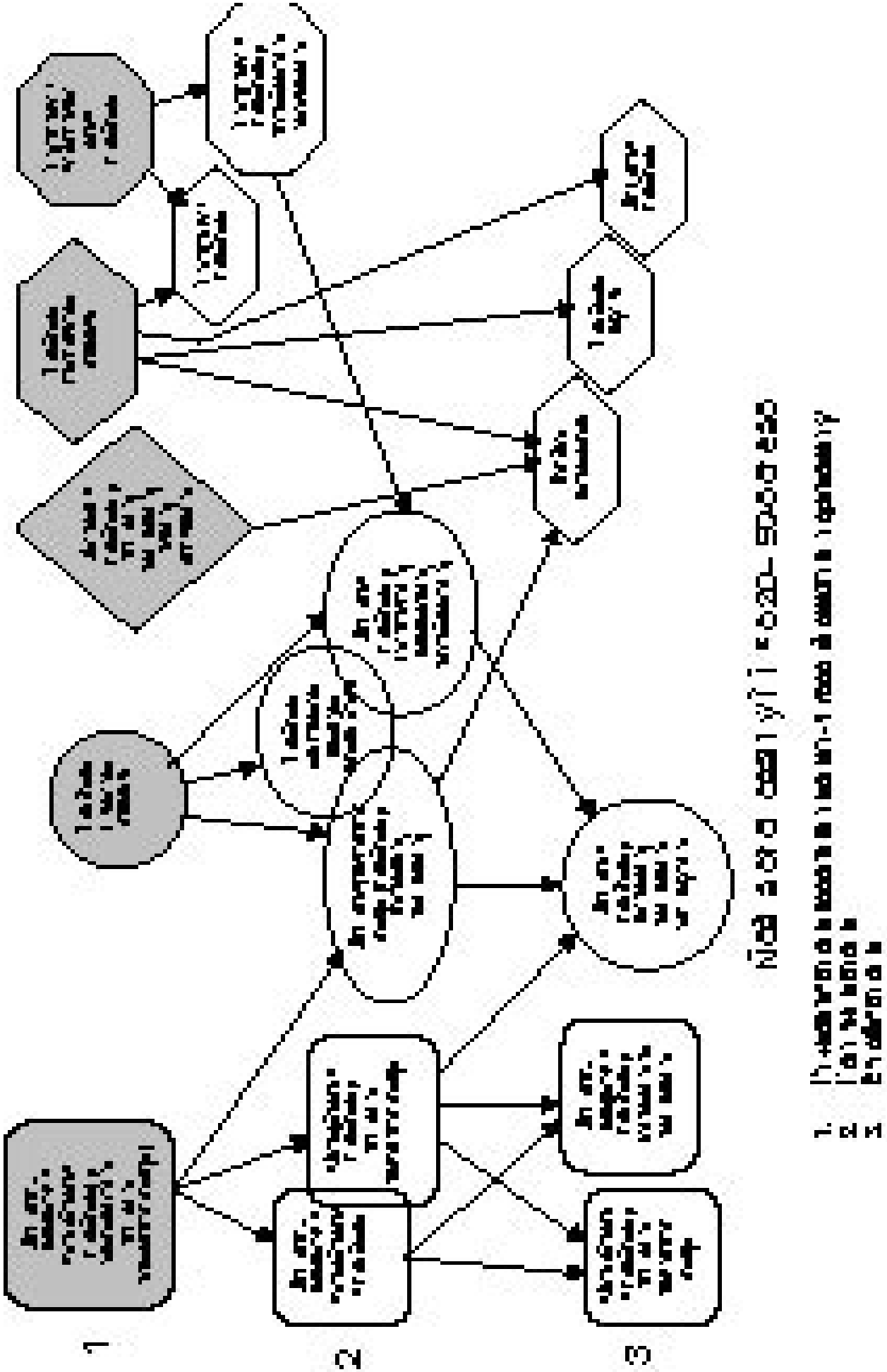
У 1948 році "українізувався" ОНІ Київської консерваторії, керівник Ю.Тарнопольський, де до складу домр і балалайок додалися бандури та цимбали [40,204].

Варто також зауважити, що у 20 – 50-х рр. існувало чимало оркестрів з нечітко визначеним складом, у якому поєднувалися різноманітні інструменти: мандоліни, балалайки, домри, банджо, гітари, скрипки, їхні оркестрові різновидності. Очевидно, при їхній організації керувалися не мистецькими вподобаннями чи традиціями, а емпіричними факторами наявності того чи іншого інструментарію. Такі, мішані склади, поширювалися передусім в аматорському середовищі у невеличких містах і селах, де не було належного інструментарію і кваліфікованих керівників [41].

На першій республіканській олімпіаді самодіяльного мистецтва 1936 року відзначені: октет народних інструментів Харківської області (2 премія); домровий оркестр залізничників Дніпропетровської області (2 премія); ОНІ Ворошиловграда Донецької області, оркестр Ново-Українки Одеської області, ОНІ с.Іваниці Чернігівської області та ансамбль українських народних інструментів Харківської області відзначені грамотами [42,91]. Проте серед усієї кількості оркестрів "андреєвського" типу 20 – 30-х років частка суто домрових складів була досить незначною. Такий склад був характерний для колективів насамперед аматорського рівня.

Характерним для 20 – 30-х років було поширення популярних в аматорстві того часу шумових оркестрів. Керівник таких оркестрів – найчастіше єдиний, хто грав на якомусь музичному інструменті (скрипці, гармоні), а решта "оркестрантів" допомагали йому на різноманітних ударно-шумових інструментах, куди входили не лише відомі у музичній практиці барабани, тарілки, а й підкови, коси, каструлі, тарілки, рубелі та інші побутові знаряддя.

П'ятий тип оркестрів, що формувалися упродовж розглядуваного періоду – це колективи однорідних складів: капели бандуристів, оркестри гармонік, домрові, мандолінові оркестри. Капели бандуристів зазвичай створювалися з самого початку з фіксованим складом кількох



партій бандур, до яких могли долучатися контрабас, цимбали, баян, ударні та ін. Хоча були випадки, коли такі капели утворювалися як результат трансформації ОНІ з профілюючою бандурною групою, як це трапилося з вищезгадуваним оркестром В.Комаренка з с.Наталине Красноградського району, Полтавської області.

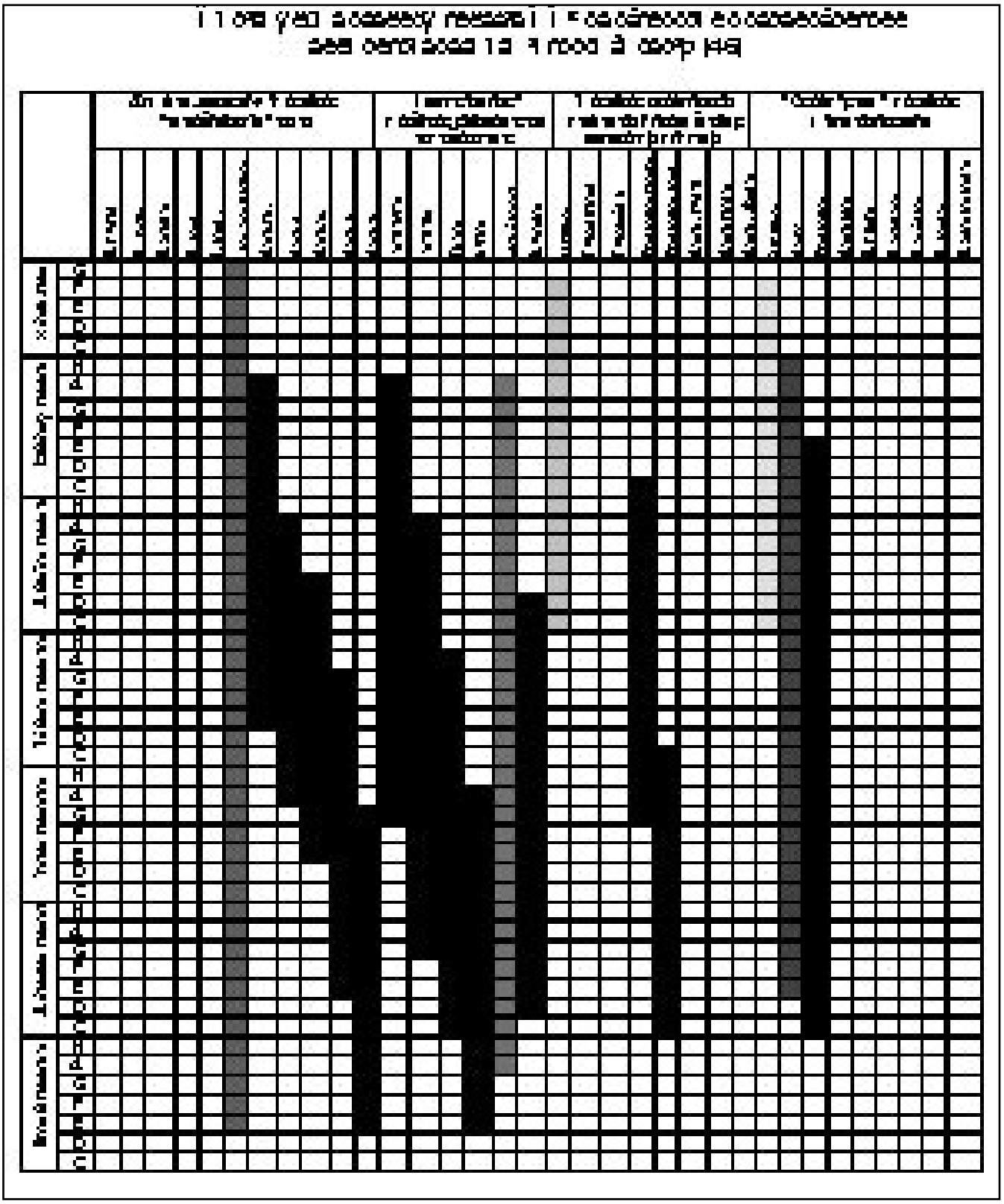
У містах Східної та Центральної України активно виникали ансамблі та капели бандуристів. Однією з найвідоміших капел розглядуваного періоду була Полтавська зразкова капела бандуристів, створена Г.Хоткевичем у 1929 р., а з 1934 р., після об'єднання з Київською капелою, відома сьогодні як Державна капела бандуристів України [43,84]. Характерно, що у радянській довідковій літературі оркестром народних інструментів України вважалася капела бандуристів [44,402].

У 1927 році на Дніпропетровщині ансамбль різнотембрових баянів ("Перший український камерний ансамбль баяністів імені Комсомолу") очолив А.Штогаренко [18,22].

У жовтні 1936 року зі сцени заключного огляду Республіканської олімпіади серед нових колективів прозвучав домровий оркестр Дніпропетровських залізничників, керівник – В.О.Гамбургер.

У схемі розвитку складів ОНІ у розглядуваному періоді диференціюються три форми: початкова, проміжна і кінцева.

У наведеній нижче таблиці подано теситурну палітру звучання оркестрів, згідно з використовуваним інструментарієм і його робочим (оркестровим) діапазоном. У ній яскраво простежується рівномірність і насиченість регістрового заповнення усієї оркестрової теситури домрово-балалаєчного оркестру при порівняно скромних його тембральних ресурсах, зумовлених подібністю у звучанні домр (триструнних) і балалайок. Оркестровий діапазон обох цих груп практично майже однаковий, і, що важливо, рівний за звучанням у всіх регістрах. Тембрально



контрастними до цих груп є оркестрові гармоніки (баяни) з таким же широким діапазоном звучання. (У таблиці за браком місця не вказуються діапазони звучання конкретних оркестрових різновидностей цих інструментів, що коливалися від двох октав у низьких та середніх групах (контрабас, бас, тенор, альт) до трьох октав у сопрано і піколо. У багатьох оркестрах замість оркестрових гармонік використовувалися баяни, рідше – темброві гармоніки (флейта піколо, флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, труба, туба)[45,83].

Дещо менш потужний у насиченості, але рівний у регістровому заповненні і тембрально "неконфліктний" мандолінний склад, у якому тембрально контрастну функцію виконували оркестрові концертини.

Неповноцінно регістрово заповненими, хоча з яскраво вираженою національною тембральністю, представлені склади оркестрів, де використовуються українські народні інструменти. Одна з головних проблем оркестру з бандурною основою полягала в тому, що тембральні особливості різних груп українських інструментів, що входили до його складу, не базувалися на поліфункційній, технічно рухливій з широкими виражальними можливостями профілюючій групі, якою у перших двох складах були відповідно домри і мандоліни. Опора на бандури як профілюючий інструмент у цьому випадку у перспективі сприяла трансформації цього оркестру у капели бандуристів, що відбулося зокрема і з оркестром В.Комаренка на Красноградщині, або через скорочення групи бандур і перенесенням опори на інші профілюючі групи, як з часом у оркестровій групі хору Г.Верьовки домінуючими стали струнно-смичкові.

Переконливіше виглядає мішаний склад з профілюючою домровою основою (в таблиці подано теситурні характеристики чотириструнних домр), до яких долучилися цимбали, бандури, духові.

У таблиці не подаються склади однорідних оркестрів, оскільки кожен з них в своїй основі об'єднував оркестрові різновидності того чи іншого складу.

Хоч перші повоєнні роки нічим суттєвим не відрізнялися від довоєнних у плані складів ОНІ та їх репертуару, проте думки щодо створення оркестру з національних народних інструментів почали знову дискутуватися в музичних колах і відображатися на шпальтах періодичних видань.

У 1940 році в книзі "Українська музична спадщина" опублікована наукова стаття М.Гейліга "До історії рогової музики на Україні" [47]. У 1950 році в газеті "Радянське мистецтво" публікується стаття Є.Юцевича "Відкрити шлях оркестрам українських народних інструментів" [48]. На необхідність розвитку жанру вказує Л.Носов у статті "Самодіяльним оркестрам – увагу і допомогу" [49]. Про потребу створення ОНІ, який репрезентував би українську народну

інструментальну культуру, читаємо у статті М.Лисенка “Назріла справа” [50]. Ще конкретніше питання про організацію державного оркестру українських народних інструментів ставить Л.Носов [51].

Таким чином, музична громадськість республіки перейнялася необхідністю створення державного колективу, який би повною мірою репрезентував український музичний інструментарій та народно-оркестрову музику.

Підсумовуючи шляхи становлення українського ОНІ у першому періоді (20 – 50-ті роки), слід зазначити, що реформування інструментального складу ОНІ проходило в рамках збереження профілюючої струнно-щипкової основи інструментарію, і стосувалось насамперед:

- заміни триструнних домр чотириструнними;
- введення концертин, оркестрових гармонік;
- паралельного використання в оркестрі домр і мандолін;
- заміни балалайок гітарами або їх паралельне використання;
- реформування складу шляхом введення бандур як профілюючої групи, а також лір, цимбалів, сопілок;
- введенням бандур та цимбалів при збереженні профілюючої домрової групи.

Джерельні приписи:

1. Лысенко М.В. Пути формирований оркестров и ансамблей народных инструментов на Украине: Автореф. дисс. канд. искусссствоведения. – Л., 1977. - 16с.

2. Іванов П.Г. Оркестр українських народних інструментів. – К.,1981.

3. Дражниця Л. Твори українських радянських композиторів для оркестрів народних інструментів. – Львів, 1981.

4. Юцевич Є., Безп’ятов Є. Оркестр народних інструментів (порадник для керівників самодіяльних колективів). – К.,1948.

5. Комаренко В. Український оркестр народних інструментів. – К., 1960.

6. Пшеничний Д. Інструментовка для оркестру народних інструментів. – К.,1985.

7. Гуцал В. Інструментовка для оркестру українських народних інструментів. – К.,1988.

8. Дейнега В. Музичний інструментарій як показник специфіки оркестру народних інструментів //Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ. Вип.22. - Кн.8. – К., 2002. – С.119 – 129.

9. Гуменник А. Про музичну працю в Київських робітничих клубах // Музика, 1924 - №№10-12.

10. Юрмас Я. Музичне життя України 1927 року // Музика. - №1. - 1927.

11. Музыка и революция. - 1928. - №11.

12. Лошков Ю. Володимир Андрійович Комаренко. – Х., 2002.

13. Пересада А. Оркестры русских народных инструментов. – М., 1985.

14. Катанський Василь Йосипович, військовий диригент (капельмейстер) і педагог.

15. Местная хроника //Южный край. - 1906.- 5 января. Без підпису.

16. Бортник Е. Создатель квинтовой домры // Музыкальная жизнь. - 1975. - № 21.

17. Лысенко Н.Т. Методика обучения игре на домре. К., 1990.

18. Носов Л. Музична самодіяльність Радянської України. – К., 1984.

19. Становлення та розвиток самодіяльного виконавства на Рівненщині (народні інструменти). Рівне - ОБНТ.-1992.

20. Гайдамака Л. Оркестр з українських народних інструментів // Музика масам - №1,2,3. - 1929.

21. Дражниця Л. Джерела музикування // Музика. - № 6. – 1983.

22. З 1959 року правонаступником цього колективу став ОНІ зі струнно-смичковою групою в основі, кер. А.Бобир.

23. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. – К., 1998.

24. Радянська музика. - №1 - 1936.

25. Шиманський П. Музичне життя Волині 20-30-х років ХХ століття: Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. - К.,1999.

26. Радзієвський М. Оркестр народних інструментів МіК // Музика масам. – 1928. - №2.

27. З огляду на таке бачення існування гуртових форм народно-інструментального музикування виступ кобзарів, лірників і "троїстої музики" на ХІІ археологічному з'їзді, організований Г.Хоткевичем, слід розглядати не як спробу організації оркестру академічного типу, про що буде вестися далі, а як одну з форм популяризації традиційного народно-інструментального музикування.

28. Столов Є. Концертино // Радянська музика. - № 4. - 1938.

29. Лысенко Н.Т. Методика обучения игре на домре. – К., 1990.

30. Гайдамака Л. Твори для української народної оркестри. Серія "Нототека бандуриста". – Х., 1930; П'єси для оркестру українських народних інструментів. Упор. Їжакевич Д. – К., 1967.

31. Означення цього виступу як факту створення оркестру знаходимо у вищезгадуваному дисертаційному дослідженні М.Лисенка; у книзі П.Іванова "Оркестр українських народних інструментів" (К., 1981. – С.19), де автор зазначає: "На закінчення оркестр у складі бандуристів, лірників і троїстої музики заграв "Гречаники".

32. Цит. за книгою Н.Супрун. Г.Хоткевич – музикант. – Рівне, 1997.

33. Хоткевич Г. Воспоминания о моих встречах со слепыми // Твори в двох томах. - Т.1. – К., 1966.

34. Квітка К. Потреби у справі дослідження народної музики на Україні // Музика. - №№ 2-3. – 1925.

35. У листопаді 1933 році відбувся об'єднаний пленум ЦК і ЦК КП(б)У, на якому йшлося про докорінне поліпшення стану художньої самодіяльності, посилення ідейно-пропагандистської роботи серед народу. При районних відділах народної освіти вводилися штатні посади інспекторів у справах художньої самодіяльності. У всіх районах республіки проводилися інструктивні семінари, створювалися курси, на яких керівники гуртків художньої самодіяльності підвищували свою кваліфікацію; з репертуару вилучалися художньо слабі та ідейно хибні твори, замовлявся новий репертуар. В опублікованих творах зростає частка масових, революційних пісень. Переоцінці підлягає все, що пов'язане з національною музичною культурою. Звісно, що у таких умовах говорити про розквіт національних за складом і репертуаром ОНІ не доводиться. Осередками народно-інструментального музикування, перевіреними і очищеними від всього "буржуазно-націоналістичного" лишилися капели бандуристів та незначна кількість ансамблів. (Див.: Білокопитов О.О. Викрити й розтрощити до кінця націоналізм на музичному фронті УСРР" (з доповіді на зборах Оргкомітету Спілки радянських музик України та МК композиторів м.Харкова 8-15 січня 1934р.)//Радянська музика. - № 1. – 1934; див.також: Лебединський Л. Криза буржуазної музики і творчі завдання міжнародного революційного музичного руху //Радянська музика. - № 4. – 1934.

36. Музика масам. - №№ 7,8.- 1931.

37. Ткаченко Ю. "МіК". – газета "Вісті". – 1929, 27 березня.

38. Комаренко В. Український оркестр народних інструментів. – К, 1960.

39. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. – К, 1981.

40. Бортник Є. Струнний інструментарій слобідської України в минулому і сучасному //Музична Харківщина. – Х.,1992.

41 Зазвичай такі колективи очолювали люди, що хоч трохи знали музичну грамоту.

Оркестрові партії або не фіксувалися і вивчалися по слуху напам'ять, або записувалися простішою для освоєння в аматорському середовищі цифровою системою.

42. Радянська музика. - № 6-7. – 1937.

43. Супрун Н.О. Діяльність Гната Хоткевича – інструментознавця // Народно-інструментальна музична творчість. – Рівне., 1999.

44. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1991.

45. Розанов В. Инструментоведение. – М., 1981.

46. У таблиці розглядаються ОНІ, що формувалися до середини 50-х років.

47. Гейліг М. До історії рогової музики на Україні // Українська музична спадщина. - К., 1940. – С.9-114.

48. Юцевич Є. Відкрити шлях оркестрам українських народних інструментів // Радянське мистецтво. - 1950, 11 жовтня.

49. Носов Л. Самодіяльним оркестрам – увагу і допомогу // Радянське мистецтво. - 1951, 21 листопада.

50. Лисенко М. Назріла справа // Радянське мистецтво. - 1952, 21 травня.

51. Носов Л. Народні інструменти – на концертну естраду // Радянське мистецтво. - 1953, 17 червня.

Резюме

Формування складів оркестрів народних інструментів та напрямків їх діяльності в Україні у 20 – 50 роках XX століття. У статті досліджуються питання формування та розвитку складів оркестрів народних інструментів зі струнно-щипковими інструментами в основі. Прослідковується діяльність найважливіших творчих колективів України та їх керівників.

Summary

Formation orchestres of folk instruments and directions of they activities in 20 – 50 years XXc. This article describes formation and development compositions of folk orchestras with plucked strings instrumentals. The uniquens activities the most important creative teams of Ukraine and their conducters.

УДК 738.3+738.84

Кубицька Н.В.

ГОНЧАРСТВО ВОЛИНСЬКОГО ПОЛІССЯ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Розвиток суспільства, минаючи пік культурного народного формотворення, народжує цивілізаційні форми, які є технологічно доцільними, але образно віддаленими від традицій минулого – від народних ремесел. Та завжди, в усі часи, великою цінністю для людини було і є народне декоративне мистецтво – частина духовної культури, яка допомагає збагнути характер народу, його духовні та матеріальні скарби.

Великий шлях пройшло українське декоративне мистецтво загалом та поліське гончарство зокрема. Волинське Полісся – споконвічна слов'янська земля, і її вибрано не випадково. Саме Полісся й досі є живим зберігачем найдавніших традицій української народної кераміки. Протягом століть народ цього краю беріг і примножував скарби своєї культури.

Прадавнє коріння мають і секрети гончарної майстерності жителів Кульчина та Рокити. У мистецтві гончарів цих сіл зафіксувалися кращі традиції творчих можливостей нашого народу

ЗМІСТ

Від упорядника 3

Розділ І. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ

О.Коменда. Микола Рославець у контексті української культури 6
С.В.Бєдакова. "Празька школа" Василя Барвінського 18
О.В.Граб. Фольклорні витоки у художній спадщині західноукраїнських митців кінця XIX – першої третини XX століття та їх вплив на сучасний соціокультурний процес 21
Т.Сідлецька. Становлення українського оркестру народних інструментів..... 30
О.І.Трофімчук. Формування складів оркестрів народних інструментів та напрями їх діяльності в Україні у 20-50-х роках XX століття 35
Н.В.Кубицька. Гончарство Волинського Полісся: сучасний стан та перспективи розвитку .. 49

Розділ ІІ. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Б.І.Яремко. Індивідуальна і локальна виконавська стилістика Карпатської сопілкової музики 60
Л.П.Ігнатова. Музична мова в контексті постмодерністичного світогляду 65
О.В.Граб. Національні джерела та суспільно-громадська тематика у мистецькій спадщині Станіслава Людкевича (кінець XIX - перша третина XX століття)..... 70
Т.А.Зінов'єва. До питання інтерпретації оцінки національних героїв українського лялькового вертепу 82
А.Єфименко. Олів'є Мессіан: феномен релігійності у творчості митця 88
Л.М.Свірідовська. Моральний потенціал духовної музики: онтологічний підхід 93
О.Ямборко. Михайло Білас: парадигма творчості..... 96
Д.П.Бернадська. Зовнішні фактори синтезу мистецтв у контексті сучасного культурного досвіду..... 101
Т.О.Пономарьова. Деякі актуальні проблеми творчого і художнього проектування сучасних музейних експозицій 104

Розділ ІІІ. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Г.Г.Каневська, В.Г.Виткалов. Творчі портрети сучасних українських композиторів: Микола Вікторов 110
Н.О.Волощук. Архипресвітер Сергій Кіндзерявий-Пастухів (до 80-річчя від дня нароження)..... 114