

МУЗИКОЗНАВСТВО

*Тарас Баран
(Львів)*

НАЦІОНАЛЬНО-САМОБУТНЄ І ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКЕ ЯК ФАКТОРИ ФОРМУВАННЯ ЦИМБАЛЬНОГО СТИЛЮ В ДОБУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Поняття стилю в музиці охоплює явища, що характеризуються рядом конкретних ознак. Поруч з визначенням стилістики окремої епохи чи індивідуальної композиторської манери існує явище регіональної виконавської традиції, яку теж можна назвати стилем.

Виконавський цимбальний стиль як самобутнє явище починає формуватися в період національно-визвольного руху паралельно до становлення власної державності. Розквіт культури в Австро-Угорській державі другої половини ХІХ ст. став сумарним досягненням різних народів, що жили на цій території. Це була не лише золота доба для галицько-українського мистецтва, літератури та музики (згадаймо хоча б Наукове товариство ім. Т. Шевченка чи науково-творчу діяльність І. Франка, Ф. Колесси, О. Новаківського), але й для утвердження національних пріоритетів угорського народу. Одним із дієвих засобів поширення угорської національної ідеї була народна музика, творчість композиторів та виконавців-віртуозів, зокрема цимбалістів.

Аладар Рац першим звернув увагу музичного світу на цимбали як на універсальний інструмент. Окрім інтерпретації класичної спадщини та музики бароко, його імпрровізації викристалізовують основні принципи цимбального виконавського стилю. І одну, і другу лінію продовжили його учні — *Ференц Геренчир* і *Йозеф Салаї*. Їх репертуар засвідчує не лише звертання до класичної та сучасної музики, але й пошуки нових виразових засобів у дуеті цимбалістів.

Новий виток розвитку цимбального стилю спостерігаємо у творчості *Елемера Балога*. Його інтерпретація трансильванського фольклору стала прикладом наслідування для багатьох цимбалістів, які належно поцінують самобутність цимбальної стилістики. Серед них — *Калман Балог*, племінник Елемера, та *Оскар Окрьош*, які з успіхом виступали на найпрестижніших конкурсах та концертах, у тому числі при Королівському англійському дворі.

ХІХ ст. в історії балканських, причорноморських та прикарпатських етносів характеризується активним зацікавленням явищами національного мистецтва. Зокрема, широке коло шанувальників здобув фольклор болгар, сербів, словаків, українських та польських горян (лемків, бойків, гуцулів, підгалян). Саме в цей час формувалася стилістика інструментальної народної музики, а на її основі — й окремі різновиди цимбального стилю. Незаперечним є факт формування цимбального стилю під впливом інструментального фольклору *Трансильванії* та *Буковини*, які в цей період стали центрами концентрації самобутньої інструментальної народної музики в Австро-Угорщині та Європі.

Якщо зв'язок угорських віртуозів з угорсько-циганською і трансильванською культурою є очевидним, то румунські музиканти джерело своїх мистецьких інспірацій бачили не лише в Трансильванії, але й на Буковині. В Українських Карпатах перші згадки про ансамбль, в якому задіяні цимбали, знаходимо в першій половині ХІХ ст. До капели входили скрипаль і цимбаліст (гуцульські назви — *скрипніст* і *цимбалістий*, які побутують і сьогодні). Роль народного виконавства у формуванні цимбального стилю є незаперечною, оскільки лише в другій половині ХХ ст. виникла мережа навчальних закладів, що дало змогу культивувати і розвивати традиції виконавської стилістики.

Румунський цимбаліст *Тоні Йордаке*, якого називають не тільки цимбальним Паганіні, але й богом цимбалів, розпочав концертувати в 50-х роках. На світових музичних фестивалях у Відні (1959) та Софії (1968) він був нагороджений золотими медалями.

Як трансильванський стиль, так і буковинський фольклор мають у своїй основі імпрровізаційний характер викладу (у манері *parlando rubato*), поєднаний з гостро-ритмічним танцювальним пластом угорської музики *вербункош*. Чеська, словацька, моравська музика більше акцентують маршову чіткість або дводольну танцювальність. Це впливає на стиль цимбального викладу, де інструмент змушений підлаштовуватись до струнного ансамблю чи оркестру. *Антош Фролка*, *Ян Рокита*, *Ярослав*

Кубічек, Ян Гашпар Гріско, Петер Оліва, Ярослав Чех — це ті музиканти, які розкрили грані цимбальної техніки, близькі до фольклорних джерел класичного симфонізму мангаймської школи.

Ознаками моравсько-словацького цимбального стилю, до якого почасти зараховуємо також й інструментальну стилістику гуральської капели з Польщі, є періодичність у формотворенні, чіткість побудов, що досягається завдяки використанню передусім маршової природи фольклору цих народів. Як марш вимагає чіткої пульсації, так і цимбальна гра застосована на чітко сформованій гармонічній вертикалі. У цимбальній фактурі це найчастіше зводиться до викладу арпеджованими акордами з різкою акцентацією сильної долі. Певне урізноманітнення в стилістику прикарпатського або — ширше — татрансько-карпатського стилю вносить виконавська манера гуцульських цимбалістів. Формування самобутньої стилістики буковинських та закарпатських чи галицьких гуцулів розпочалось у середині XIX ст. і практично перебуває у постійній динаміці. Ознакою цього цимбального стилю є посилена увага до мелодики, яка має індивідуалізований характер, незважаючи на переважно ансамблевий тип виконавства, що культивується цимбалістами гуцульської капели.

Принагідно зазначимо, що витоки дослідження цієї проблематики у гуцульському народному інструменталізмі сягають 1840 року. Значний матеріал, який переконливо доводить самобутність гуцульської цимбальної стилістики, зібрав польський фольклорист *Станіслав Мерчинський*.

Грунтовне дослідження традиційної музики своєрідного центру Гуцульщини — селища Космач — здійснив етномузиколог *Богдан Котюк*. У ньому подано детальну таблицю генерацій музикантів. До творців оригінальної гуцульської цимбальної стилістики, згідно з наведеними у науковій статті фактами, належать *Ясько Писарів, Іван Соколюк* та брати *Шлягуни*.

Цікаво, що саме для гуцулів характерною є родинність у творенні музики. У багатьох випадках батьки-скрипалі, не маючи синів, залучають до музикування доньок. Так, знаними цимбалістками середини XX ст. були *Явдоха* та *Василина Захарчук*, а також відома у с. Космач цимбалістка *Анна Петрунько*.

Значний внесок у практичне цимбальне мистецтво зробили чешки *Хелена Червенкова, Катерина Златнікова* (яка зараз проживає в Німеччині), словачка *Беата Цекова*, угорські цимбалістки *Марта Фабіан, Вікторія Геренчар, Агнес Сокалі*. Традиції цимбальних дуетів продовжують у Будапешті *Марта Фабіан* та *Агнес Сокалі, Божена Душкова* та *Людмила Вашінкова* у Брно.

Сучасними українськими виконавцями-віртуозами є народні артисти України *Дмитро Попічук, Георгій Агратіна*, заслужені артисти України *Василь Ватаманюк, Микола Петрина, Іван Кавачук, Юрій Гвоздь*.

Як бачимо, явище цимбальних композиторського та виконавського стилів має досить неоднорідний характер. Основними ознаками відмінності серед його різновидів є місцеві традиції та музичні діалекти. Звідси беруть початок:

- 1) цигансько-угорська імпровізаційність *parlando rubato*;
- 2) рапсодійність у поєднанні з колективною танцювальністю румуно-молдовської стилістики;
- 3) маршова чіткість та пульсація музики татрансько-карпатського цимбального стилю, де найважливішим у висловлюванні залишається ансамблевий колективізм; і як певна варіація цього ансамблевого колективізму;
- 4) індивідуалізація мелодичної партії цимбалів у гуцульській капелі.

Глобалізація — це явище, яке виникло далеко не сьогодні. Його перші яскраві прояви належать до розпаду імперій та активізації національно-визвольних рухів. Саме цей процес у музиці приводить до яскравого професійного самовислову національної ідентичності, що, в свою чергу, послужило підвалинами для виникнення такого локального явища, яким є цимбальний виконавський стиль.

У наш час здійснюється транзит від «масового суспільства» до суспільства глобального. Загалом вплив глобалізації на людство не може бути однозначно потрактованим. З одного боку, створюються умови для діалогу між різними культурами, цивілізаціями, забезпечуються можливості міжнародного обміну художніми цінностями. З другого — процеси глобалізації пов'язані з руйнацією самобутніх культурних традицій. Це загрожує знищенням різних форм культурного самовияву людини. Інакше кажучи, масштабне просування «глобального культурного продукту» виявляється прихованою колонізацією внутрішнього світу індивіда, якому нав'язується «обмежений набір цінностей і стилів життя в межах глобальних брендів» [3, 620]. Штучно створюючи позірну різноманітність альтернатив, бренди послідовно обмежують свободу вибору і запрограму-

ють людське існування, «колонізують суспільний простір, приватизують освіту, науку та культуру, позбавляючи суспільство можливості вільно розвиватися» [3, 528].

У руслі теперішнього масштабного протистояння глобального і локального, останнє, як правило, трактується в просторово-географічному плані — як країна, регіон, відповідна національна культура чи її регіональне відгалуження. Уніфікація культурних норм та ідеалів відбувається на шляхах денаціоналізації культури. Аналогічно просувається і горезвісне реформування «на раціональних засадах» освіти впровадженням нових освітніх технологій з метою усунення непевного «людського фактора» і таким чином досягнення «максимуму ефективності». Зрозуміло, що ідея створення єдиної європейської зони вищої освіти має свій сенс, але вона є також проявом тенденцій глобалізації. Чи можливо якось їм протистояти? Напевно, так.

Насамперед потрібно докласти зусиль до збереження пріоритетів національної традиції в мистецтві. У наш час благородну місію її збереження та захисту бере на себе мистецька школа.

Взагалі основною функцією мистецької школи є ініціація, посвята початківця в таїни художнього ремесла. Це — важливий етап розвитку таланта. Під час навчання засвоюються певний технічний арсенал мистецтва, засоби кодування будь-яких змістів, різні нормативні структури, композиційні рішення. Все це долучає митця до культури, до конкретної художньої традиції в її певному регіональному та часовому вимірах. Тобто, в художній індивідуальності формується важливе відчуття ідентичності, насамперед етнічної. Фактично мистецька школа є джерелом різного роду ідентифікацій. Митець завдяки школі набуває професійного статусу, керуючись великою кількістю зразків і моделей, які він імітує та привласнює. Школа пропонує початківцю певні канони, правила, тим самим відкриваючи для нього світ професійного мистецтва як сферу пізнання дійсності й самого себе в цій дійсності.

Мистецька школа налаштована на трансляцію національного надбання, накопиченого століттями напруженої праці попередніх поколінь. Етнічні ознаки культурної спадщини репрезентовані не тільки в мовних та інших суто формальних ознаках текстів, але виявляються як особлива суб'єктивність, що визнається «за свою». Їй надається перевага перед усім іншим. Школа пропонує безліч ідентифікаційних можливостей, що здатні змінюватися під впливом конкретної історичної ситуації. У процесі самоідентифікації творча особистість усвідомлює себе як носій певної національної традиції, у рамках якої починається поступове здійснення «проекту самореалізації».

Школа в мистецтві завжди існує в нормативному полі культури. Принцип канону передбачає відтворення еталонних зразків — основи музичної практики — композиції, виконавства, сприйняття. У рамках національної культури канон має ключове значення в засвоєнні, використанні та передачі інформації, цінностей. У процесі ідентифікації канон виконує роль необхідного обмеження. Все це сприяє збереженню конструктивних характеристик ядра національної культури. Норма усвідомлюється як гарантія впорядкованості «картини світу». Але також передбачаються і можливості виходу за межі нормативного режиму. Однак пробудження творчої ініціативи пов'язане з небезпекою руйнації засвоєних у школі світоглядних матриць, системи цінностей. Лише вироблений у лоні національної традиції «культурний імунітет» — міцне опертя на базові моделі — забезпечує необхідний ступінь свободи у сфері творчої діяльності. І навпаки, без свідомого визначення людиною самої себе і особистісної ідентифікації себе з певною спільнотою, зокрема етнічною, стає реальною загроза профанації вищих цінностей, знищення духовного виміру, порушення художньо-культурної спадкоємності.

Мистецька школа пропонує ефективні форми захисту від руйнівних тенденцій. Це насамперед глибоке засвоєння в широкому діапазоні досвіду національної культури в її історичному розгортанні.

Останнім часом в академічній музичній освіті набуває поширення концепція інверсійного навчання, коли студент (композитор, виконавець, музикознавець) починає своє професійне навчання з авангардної музики другої половини ХХ ст. «Завдяки цьому в молодого музиканта дуже швидко розвиваються широкий історичний кругозір, здатність до порівняльного аналізу, свідоме ставлення загалом до музичного мистецтва та свого місця в ньому» [1, 107]. Проте добре відомо, що, наприклад, «у піаніста, який спеціалізується виключно на сучасному репертуарі», як правило, є технічні вади та проблеми. Більш доцільно, не відкидаючи попередній підхід, все ж таки бажано використовувати роками апробований еволюційний принцип засвоєння традиції. Зрозуміло, що жодну з історичних епох — ланок історичного розгортання традиції — не слід абсолютизувати.

Високого рівня мистецька школа здатна активно поповнювати свій арсенал і тим самим розвиватися. Вона не може бути цілком самодостатньою. Запорукою її життєздатності, окрім опертя на канон, є принцип обміну — запозичення з різних культур ідей, смислу, технік, цінностей, символів, знаків. Таке запозичення адаптується до базових моделей національної музичної культури і в перспективі залучається до її основного фонду, перетворюючись на невід'ємний компонент традиції. Так, наприклад, вітчизняна вокальна школа подекуди в Європі сприймається як архаїчна. Такі якості голосу, як «полетність» «сила», «потужність», для європейської традиції часто тотожні з невинуватим форсуванням звука. Тому сьогодні цілком зрозуміле захоплення виконавським стилем італійки Чечелії Бартоле, яка при досить обмеженому за силою голосі стала справжнім зразком темпераментного музикування. Її передача суті слів, повага до слова гідна всього наслідування на українському ґрунті. Професійне навчання немислиме без опанування загальнолюдського художнього досвіду із закладеним у його підвалини універсалізмом.

Сьогодні академічна мистецька освіта, зокрема музична, — вельми затратна система, але завдяки існуванню потужних шкіл, кожна з яких має свої, притаманні регіону ментальні особливості, українська традиція в музичному мистецтві зберігає своєрідність і самобутність. Також не варто забувати, що українська національна державність, порівняно з деякими іншими країнами Заходу та Сходу, ще доволі молода й не завершена у своєму становленні. А це робить її доволі невіддатливою зовнішній культурній експансії. І скоріше більш реальним є не загроза втрати самобутності, а штучний ізоляціонізм, який надовго здатний загальмувати творчий розвиток українського мистецтва.

-
1. *Ветлицына И.* Академическое музыкальное образование: Вариации на тему // *Обсерватория культуры*. — 2006. — № 3. — С. 104–109.
 2. *Кинарская Д.* Новый имидж музыкального образования в XXI веке // *Российская музыкальная газета*. — 2003. — № 4.
 3. *Кляйн Н.* *No Logo*: Люди против брендов. — М., 2005.