

АКАДЕМІЧНЕ СОПІЛКАРСТВО – ПРЕДМЕТ МИСТЕЦТВА І НАУКИ

Мирослав Корчинський

УДК 78.03:788.52

Проблематика, пов'язана з розробкою теорії академічного виконавства на народних інструментах, автентичних для певної країни чи ареалу, належить до важливих напрямків сучасного мистецтвознавства. У статті М. Корчинського висвітлюються окремі аспекти взаємодії мистецьких та наукових чинників у сфері академічного сопілкарства.

Ключові слова: академічне виконавство, народні інструменти, автентичний, мистецтвознавство, сучасний.

Problems, related to development of theory of academic playing on folk instruments, which are the authentic for a certain country or natural habitat, belong to important directions of modern study of art. In the article of M. Korchynskij the separate aspects of cooperation of artistic and scientific factors are lighted up in the field of academic playing on pipe.

Key words: academic playing, folk instruments, authentic, study of art, modern.

«Той, хто захоплюється практикою без науки, той подібний на капітана, який підіймається на корабель без стерня і компаса. Завжди практика повинна бути збудована на добрій теорії».

Леонардо да Вінчі

Найдавніші музичні інструменти – свисткові й ударні – виявлені в багатьох куточках земної кулі й зокрема в Україні. Скажімо, п'ятиотвірна сопілка з Чернівеччини та комплекс ударних кісток з Чернігівщини були виготовлені двадцять п'ять тисяч років тому (мадленський час). Отже, всі племена та народи успадкували палеолітичні флейти й розвивали їх відповідно до свого мелосу, естетичних уподобань, звичаїв, а також історичних обставин, за яких формувалася та чи інша культура. В одних народів ці інструменти майже не змінилися з часів первісної стадії суспільного розвитку, в інших – зазнали більших змін. Досконалості свисткові інструменти досягли тільки в тих культурах, де розвивалася рання інструментальна музика, виконавська та композиторська творчість, відбувався пошук інструментобудівних технологій, тобто в культурах, розвинених комплексно, а не лише в окремій галузі. Прикладом еволюції палеолітичної

флейти в один із провідних інструментів ренесансу й бароко є аналог сопілки – блокфлейта. Виникає питання: чому ж сопілка не пов'язана з українським ренесансом і бароко? З'ясуємо це, стисло розглянувши історію еволюції обох інструментів.

Середньовічна блокфлейта – інструмент менестрелів. У XV–XVI ст. вона побутувала в усіх прошарках суспільства – від етнографічного середовища до королівських дворів. Шанувальником і колекціонером блокфлейт був Генріх VIII, за правління якого англійська блокфлейтова культура досягла найвищого розквіту. При його дворі блокфлейтисти були штатними високооплачуваними службовцями. У XVII–XVIII ст. блокфлейта була інструментом професійних музикантів та освічених аматорів. Як сольний концертний інструмент, вона посідає значне місце в творчості Г. Ф. Телемана, А. Вівальді, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ж.-Б. Люллі.

Історичний поступ блокфлейти нерівномірний. Німецька дослідниця Гільдемаріє Петер пише, що «від середини XVIII ст. неможливо натрапити на композицію з участю блокфлейти». А відтак зазначає: «Наступні 150 років інструмент майже в цілковитому забутті. В естетич-

ній музиці – невідомий взагалі, і побутує, хіба що, як вівчарський, ярмарковий та аматорський інструмент»¹. Деактуалізація блокфлейти в другій половині XVIII та в XIX ст. відбулася внаслідок формування симфонічного оркестру й розвитку симфонізму. На відміну від простих форм ансамблевого музикування взаємодія інструментів почала відповідати методів драматичного розгортання тематичного матеріалу: видозміни музичних образів, конфліктні зіткнення тем, кульмінації всією оркестровою масою та інші засоби інструментальної виразності, що відносяться до поняття оркестрової драматургії. Новий оркестр вимагав від інструментів не лише виразного тембру, а й ширшої динамічної шкали, якою поздовжня блокфлейта поступилася поперечній флейті. Остання досягла досконалості в конструкції Теобальда Бьома (1847) і, ставши міжнародним стандартом, була прийнята в Росії разом з усім симфонічним інструментарієм. Блокфлейта там була відома лише окремим музикантам, її не згадує навіть «Энциклопедический музыкальный словарь» (1959).

Середньовічна сопілка – інструмент скоморохів. Її реконструкція з метою застосування в академічній музиці не відома, оскільки функціонально сопілка не виходила за межі усної традиції. Важливим для сопілкарства був період «пастуших епічних пісень» XIV–XVII ст.² Супроводжуючи їх, сопілкарі своїми імпровізаціями впливали на формування вокального мелосу та стимулювали зародження інструментального репертуару. У XVIII ст. сопілка була інструментом чи не найосвіченішого аматора – Г. Сковороди. Якби цей видатний фахівець з філософії, поетики та педагогіки поставив собі за мету навчитися професійно грати на сопілці, то неодмінно доклав би всіх зусиль для її вдосконалення й музично-естетичного застосування. Блокфлейта за той час пройшла кілька етапів поліпшення форми, свисткового пристрою, гральних отворів та інших елементів. Інтонаційно-виразові й акустичні можливості сопілки традиційно залишалися обмеженими.

Вперше питання її вдосконалення порушив славетний конструктор, теоретик бандури та сопілки Іван Скляр. Аналізуючи за М. Грінченком чотири строї сопілки, він звернув увагу на те, що «строї Сі-мажор (II) і Ре-мажор (III) – діатонічні звукоряди. Це говорить про те, що сопілка

давно вже удосконалювалась у бік впорядкованості мажорного звукоряду і його натурального мінору»³. Думка ця слушна, однак твердження, що «сопілка давно вже удосконалювалась», потребує відповідної інтерпретації. Вона радше століттями формувалася шляхом виконавсько-стильової взаємодії з народним мелосом: орнаментально збагачуваний сопілкою мелос сприяв розширенню її звукоряду від оліготоніки до діатоніки⁴. Як еволюційний продукт колективної творчості, діатонічна сопілка на ранніх етапах «упорядкованості мажорного звукоряду і його натурального мінору» припинила свій розвиток. Обидва звукоряди пройшли довгий шлях, поки сформувалися в мажорно-мінорну систему з тонічним центром. Завершальним етапом цього процесу стало утвердження в XVII–XVIII ст. рівномірно-темперованого строю. У цей період або трохи згодом могло відбутися й удосконалення сопілки. Однак у такому разі повинні були залишитися бодай сліди нововведень, продиктованих об'єктивними вимогами музичного розвитку: широкий звукоряд з можливими модуляціями та транспозиціями; стандартна «пальцівка» (аплікатура); уніфікований основний звук (фундаментальний тон); засіб для підстроювання; акустична якість (виразний тембр, чистота строю, рівновага звучання крайніх регістрів тощо). Насправді, такого вдосконалення сопілки не було здійснено до початку другої половини XX ст., хоча народно-виконавська практика, особливо в розширенні звукоряду, потребувала його. Для цього навіть застосовували часткове затуляння отворів. «У народі такі звуки добувалися різними способами, розширювалися тональні можливості інструмента. Про це свідчить і те, що народні сопілки мають від шести до десяти аплікатурних отворів. Збільшення їх кількості свідчить і про можливість добування хроматичних звуків, і про те, що добування їх за допомогою напівзакриття отворів не завжди зручне, досить непевне»⁵.

Проте повернімося до історії. У добу середньовіччя функції блокфлейти та сопілки збігалися: перша з них – інструмент менестрелів, друга – скоморохів. Частково збігалися вони (завдяки Г. Сковороді) й у XVIII ст., проте сольо-ансамблевим інструментом сопілка стала лише в другій половині XX ст., майже двома з половиною століттями пізніше. Основною причиною такого запізнення було прийняття християнства

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

східного (візантійського) обряду. У східній імперії літургійні співи не супроводжувалися інструментами, а в Україні їхнє звучання називали «бездушною грою». На руських землях це означало заборону музичного супроводу взагалі. Церква переслідувала будь-які форми музикування, особливо ретельно – в період утвердження на Русі християнської ідеології. Це не означає, що фанатизм західного духовенства був ліберальнішим до розбіжностей між світським життям і церковними настановами. Проте його жорстокість не поширювалася на інструментальне виконавство, адже невід'ємною складовою західної церкви був музичний інструмент – орган. Згодом у храмах почали виступати й лютністи. Рим і Константинополь однаково вимагали аскетичної суворості канонізованих наспівів, але католицька церква не нищила музичних інструментів і не піддавала репресіям музикантів, як це відбувалося в православної московській Русі⁶.

Не менш войовничими були й українські оборонці православ'я. У посланні до князя Василя Острозького І. Вишенський писав: «Святкові ярмарки... Таке свято не християнське, а диявольське. Коляд з міст і сіл вченням Господнім виженить, бо не хоче Христос, щоб при його народженні диявольські коляди місце мали. Нехай диявол їх в провалля своє занесе... На Григорія-мученика знищить свято диявольське, під час якого офіру танцями і скоками Сатані чините, бо гнівається Григорій-мученик на вашу землю, що немає християнина православного, який би ту диявольську наругу прогнав»⁷. Зауважимо, що це відбувалося в епоху пізнього ренесансу й раннього бароко, коли блокфлейтове мистецтво вже базувалося на оригінальній літературі XV–XVI ст., серед якої і найдавніша флейтова школа Сільвестро Ґанассі (1535), не кажучи про творчість таких пізніших майстрів, як Тільман Сусато, Міхаель Преторіус, Ж.-Б. Люллі та багато інших.

Монополізована церквою музична діяльність обмежувалася фаховою підготовкою виконавців ірмологійних (від грец. *ірмос* – «біблійна пісня, сплетена з християнським гімном») наспівів, запозичених з Візантії. Призвичаївшись до тих монодій, співаки не завжди відтворювали їх так, як вони записані в ірмології, а імпровізуючи, оживляли їх народними інтонаціями. Складний процес демократизації церковного співу три-

вав не одне століття й охоплював різні традиції: грецьку, болгарську, латино-протестантську, сербську та ін. «Ватиканські запозичення принесли до нас зразки глибинного синтезу професійного мистецтва з народним. Так на практиці було санкціоновано прищеплення народності на стару гілку церковного мистецтва України як одного з важливих факторів ренесансного оновлення музичної лексики та об'єкту системи нашої середньовічної ірмологійної класики»⁸. Все це прискорювало реформу в церковному мистецтві. На межі XVI–XVII ст. було впроваджено лінійну нотацію, що визначала не тільки висоту, а й тривалість звуків, чого не робили неви та кулізми. Монодійний спів замінило просте акордово-гармонічне триголосся з мелодичним середнім голосом та імітаційне багатоголосся. Прогресивні нововведення стимулювали авторську професійно-хорову творчість (партесні концерти, канти), впливали на формування Київської школи музики, яка в свою чергу спонукала до реформи церковного співу московської Русі.

Неоціненне значення в мистецькому розвитку музики мала діяльність видатного українського композитора, теоретика й педагога XVII – початку XVIII ст. Миколи Ділецького. Рушієм прогресивних перетворень в аскетизованій церквою музичній діяльності були не лише співочі осередки. Ренесансні ідеї проникали в усі прошарки суспільства: з'являлися культуротворчі об'єднання, не пов'язані безпосередньо з музикою, зокрема торговельні братства, що сприяли розвитку мистецтв. «Дуже помітний слід залишили братства і в музиці; сюди передусім треба віднести встановлення на Україні багатоголосого гармонійного співу. Далі віршова поезія і сценічні вистави з пристосуванням до них музики – все це є початком звільнення музичного мистецтва від церкви, яке дало імпульс зародженню самостійних форм світської музики»⁹.

Незважаючи на позитивні зрушення в духовному житті народу, православний ригоризм наших далеких співвітчизників став згубним для різнобічного музичного поступу українців. Стримуваний упродовж століть природний потяг народу до розвитку близьких йому музичних інструментів поживався лише на початку XX ст. Так, сучасне бандурне мистецтво багато чим завдячує універсальній творчості

МИРОСЛАВ КОРЧИНСЬКИЙ. АКАДЕМІЧНЕ СОПІЛКАРСТВО – ПРЕДМЕТ МИСТЕЦТВА І НАУКИ

Г. Хоткевича та яскравої когорти його послідовників. Цимбальній школі поклав початок О. Незовибатько, а сопілковій – І. Скляр, який вважав кредом своєї сопілкарської діяльності «розповсюдження стандарту й ідентичності аплікатури, створення основи, на якій склалася б школа гри на сопілці, а також, що основне, виховання виконавців на цьому чудовому музичному інструменті»¹⁰. І. Скляр став головним натхненником молодших прихильників фахової освіти сопілкарів. Зокрема, Є. Бобровников на початку 1950-х рр. здійснив спробу викладання сопілки в Київській державній консерваторії (нині – Національна музична академія України) ім. П. І. Чайковського. Проте цей епізод історії сопілкової освіти, попри його велике значення, не дав очікуваного результату.

Проблема функціонування сопілки на академічному рівні значною мірою полягала у виконавському факторі. Академічні критерії виконавського мистецтва не узгоджувалися ні з традиційною манерою інтонування автентичних монодій (це справа відтворювачів музичного фольклору), ні з одностороннім поняттям віртуозності музик-дилетантів, для яких сопілка була не стільки засобом творчого пошуку, скільки знаряддям показовості. Водночас сопілка потребувала розширення виражальних засобів, застосування всіх видів виконавської техніки, інтерпретаторської думки, чіткого фразування, словом – професійного підходу не лише на практиці, але й у теоретичних дослідженнях. За інших умов вона в середовищі академічної музики програвала як аматорським звучанням, так і неприйнятною для професійного слуху жанрово-стильовою невідповідністю тембру. Тембр – складова жанрового коду. У дилетанта ж він мав побутову чи етнографічну манеру інтонування. Скидаючись на відповідні жанрово-стильові реалії, тембр суперечив притаманним інтонованій музиці рисам. Провину ж чомусь приписали інструменту, а не музикантові, хоча сопілка вимагає від виконавця таких самих естетичних норм керування звуком, як і всі інші музичні інструменти. На флейті, гобої, кларнеті такі норми формувалися впродовж століть, тому сопілкарям, врахувавши спільну закономірність, необхідно було, винайти власне сопілкові засоби благородної гри. До слова кажучи, сопілковий стиль шляхетної гри полягав у такій новій якості виконавства, якою для співаків з се-

редини XVII ст. став вокальний стиль *beli canto* («прекрасний спів»).

Не менш вагомою проблемою гри на сопілці в академічному середовищі був її оригінальний репертуар. Як складова широкого синкрезу, автентичні монодії можуть бути лише частиною самостійного виду музичного мистецтва – виконавства. Його основу повинна складати різножанрова композиторська творчість, що відповідно є частиною системної музичної освіти. Через безглузді ідеологічні упередження сопілка тривалий час перебувала поза освітньою сферою, функціонувала тільки в етнографічному середовищі та в т. зв. художній самодіяльності. Гру на сопілці опановували самотужки й так само без сторонньої допомоги писали для неї музику. Першим зразком професійного твору для сопілки стала «Гуцульська рапсодія» (1967) Ісидора Вимера, що за рівнем мистецької вартості перевершила палкі, однак безпорадні спроби дилетантів у 50–60-х рр. XX ст. гарантувати сопілці гідне місце в музичній літературі.

У формуванні оригінального репертуару, особливо на його початковому етапі, автор даної статті покладався не тільки на власну, суб'єктивну думку. Для виборумовно-стильового підґрунтя виконавства на народному, хоч і препаерованому інструменті, в 1978 р. було здійснено соціологічне дослідження репертуару цієї гілки професійної музичної діяльності. Одержаний з декількох регіонів України фактологічний матеріал уможливив теоретичне обґрунтування жанрово-стильового напрямку оригінальної музики для народних інструментів, зокрема й для сопілки¹¹, та послужив орієнтиром для власної композиторської творчості. Остання пройшла апробацію на VII Всесоюзному, а також VII та VIII Республіканських з'їздах Спілки композиторів, після чого вийшла друком у видавництві «Музична Україна». Згодом цю літературу збагатили доробки відомих композиторів, окремі твори яких стали сопілковою класикою. Доцільно згадати В. Зубицького, Б. Буєвського, В. Шумейка, Б. Котюка, Т. Ростимашенко (Сакаєву), В. Камінського, В. Цайтца, С. Калюжного, Ю. Алжнева, Л. Донник, Л. Думу та ін.

Академічне освоєння сопілки не обмежується мистецтвом гри. Воно вимагає простору думки, інтерпретаторського досвіду, завдяки якому виконавець інколи керується радше знанням, аніж чуттям. Для студентів та асистентів-

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

стажистів нормою стали теоретичні дослідження історії сопілкового та блокфлейтового виконавства, його стилів, орнаментальної техніки, питань естетики й методики. У середині 70-х рр. ХХ ст. вперше науково були опрацьовані нові виконавсько-методичні ідеї. У той час побутувала думка, що техніка лігування широких інтервалів недоступна при грі на сопілці; неможливими вважали динамічні відтінки й низку півтонових і цілтонових трелей¹²; не існувало способу позначення пальцівок (аплікатур) тощо. Вивчення цих та інших нагальних проблем здійснюється з початку спеціалізованого викладання гри на сопілці в 1970–1976 рр. на кафедрі народних інструментів Львівської державної консерваторії (нині – національна музична академія) ім. М. В. Лисенка. Деякі теми, зокрема й аплікатурна нотація, досліджені автором статті зі студентом Романом Дверієм у роботі «Сопілка і формування сопілкової виконавської школи». Зауважимо, що п. М. Хай безпідставно приписує п. Б. Яремкові першість «в українському етноінструментознавстві запропонованого оригінального способу універсалізації позначення аплікатури»¹³. Цей спосіб аплікатурної нотації, на відміну від способу Я. Мазура, вперше запропонував Р. Дверій у зазначеній роботі, що здобула диплом II ступеня в Республіканському конкурсі студентських наукових робіт «Музикознавство» (Київ, 1975). Праці ж п. Б. Яремка¹⁴ з'явилися більше ніж 25 років потому.

В одному з розділів Р. Дверій пише: «Дотепер нема елементарного: системи запису аплікатур (не кажучи вже про детальний опис приготованих і не приготованих аплікатур). Найдоцільніше аплікатуру записувати літерами та цифрами. Літера л означає “затулити всі отвори пальцями лівої руки”, п – “затулити всі отвори пальцями правої руки” (...). Якщо затуляємо не всі отвори, то позначаємо аплікатуру цифрами. В аплікатурних формулах пальці лівої та правої рук розмежовуємо...»¹⁵. Далі винахідливо й просто подані формули та їхні зображення в рисунках. Пан Б. Яремко, поєднавши аплікатурні формули зі знаками мікроальтераційних і мікромелізматичних відмін мелодичного контуру, навпаки, ускладнив аплікатурну нотацію, внаслідок чого, як слушно зауважив п. М. Хай, «над однією нотою нерідко виникають “багатоповерхові” (а отже, і багатозначні) знакові блоки, що поміт-

но утруднює процес одночасного прочитання нот з аркуша»¹⁶. Тим часом сформульований Р. Дверієм спосіб пальцювання швидко ввійшов у практику, а позначені ним аплікатури були розміщені в трьох випусках «Музики для сопілки» (К., 1980; 1985; 1989).

Переїнятий науково-теоретичною та виконавською діяльністю, п. М. Хай міг не знати про тісну й різнобічну співпрацю п. Б. Яремка з автором цих рядків у 70–80-х рр. ХХ ст. Йдеться про обопільне застосування методичних, в тому числі й аплікатурних новинок. Відтоді п. Б. Яремко практикує аплікатурну нотацію Р. Дверія, що аж ніяк не применшує його визначної музично-етнографічної діяльності. Утім, для вітчизняних надбань пріоритет авторства – не основне. Важливо, щоб сопілкарство було збережене й культурно розвинене, щоб воно було предметом і фольклористичної науки, і високопрофесійного мистецтва, національне обличчя якого було б непідвладним глобалізаційній стихії. Це основне завдання. Похідним завданням академічного напрямку є зразковий професіоналізм. Виявлення нових можливостей інструмента й відповідних способів гри, з одного боку, та системність професійної підготовки спеціалістів, з другого, підняли сопілкове виконавство до рівня музично-естетичної вартості, уможливили визнання сопілки на всіх рівнях академічної освіти (від музичної школи до аспірантури). Майстерні виступи сопілкарів на філармонічних та інших українських і зарубіжних сценах спростували зашкарубле переконання, ніби сопілкарство – безперспективний релікт відмерлої (*радше не-народженої!*) культури. Як уже зазначалося, палеолітичні свисткові інструменти досягли довершеності в комплексно розвинених музичних культурах, що формувалися не без впливу інструментарію, який, ясна річ, розвивався не без впливу музики. Сопілці в такому розвитку не сприяли історичні обставини. Шанс постати новою професійною *сопілкарською культурою* їй дало суперечливе й драматичне своїми подіями ХХ століття.

¹ Peter H. Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart. Robert Zinaw. – Berlin; Zichtenfelde, 1953. – S. 62.

² Грица С. Мелос української народної епіки. – К., 1979. – С. 72–80.

³ Скляр І. Подарунок сопілкарям. – К., 1968. – С. 55;

МИРОСЛАВ КОРЧИНСЬКИЙ. АКАДЕМІЧНЕ СОПІЛКАРСТВО – ПРЕДМЕТ МИСТЕЦТВА І НАУКИ

Гуцал В. Грає оркестр укр. нар. ін-тів. – К., 1978. – С. 165.

⁴ Корчинський М. Спроба історичного вивчення сопілки // Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вінниця, 2006. – Вип. 11. – С. 154–160.

⁵ Скляр І. Подарунок сопілкарям. – С. 55; Гуцал В. Інструментовка для оркестру укр. нар. ін-тів. – К., 1988. – С. 67.

⁶ Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. – Л., 1975. – С. 119–125, 254–258.

⁷ Вишенський І. Твори. – К., 1986. – С. 56.

⁸ Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. – К.; Л.; Полтава, 2002. – С. 21.

⁹ Грінченко М. Вибране. – К., 1959. – С. 528.

¹⁰ Скляр І. Подарунок сопілкарям. – С. 4.

¹¹ Корчинський М. Мистецтво, але яке? // Музика. – 1980. – № 6. – С. 21–22.

¹² Гуцал В. Грає оркестр укр. нар. ін-тів. – С. 32–37; Гуцал В. Інструментовка для оркестру укр. нар. ін-тів. – С. 36–38.

¹³ Хай М. Музично-інструментальна культура українців. – К.; Дрогобич, 2007. – С. 319.

¹⁴ Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації. – Рівне, 1997. – С. 103; Яремко Б. Бойківська сопілкова музика. – Л., 1998. – С. 126.

¹⁵ Дверій Р. Нове про концертну сопілку // Музика. – 1976. – № 4. – С. 26–27.

¹⁶ Там само.

Проблематика, связанная с разработкой теории академического исполнительства на тех народных инструментах, которые являются аутентическими для определённой страны или ареала, входит до важных направлений современного искусствознания. В статье Н. Корчинского рассматриваются отдельные аспекты взаимодействия факторов искусства и науки в сфере академического исполнительства на свирели.

Ключевые слова: академическое исполнительство, народные инструменты, аутентический, искусствознание, современный.