

## ЕТНОПЕДАГОГІКА

УДК 781.7+785

**Вікторія Мацієвська (Бохум, Німеччина)**

### **РОЗВИТОК ІДЕЙ КЛИМЕНТА КВІТКИ У СУЧАСНІЙ КОМПЛЕКСНО-АПРОБАЦІЙНІЙ ТА КОГНИТИВНІЙ МЕТОДИЦІ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ**

Розглядається комплексно-апробаційний метод дослідження інструментальної культури гуцулів через власну (автора статті) виконавську апробацію музичного матеріалу та всебічні професійні і людські контакти з традиційними музикантами. Об'єктом пізнання в такий спосіб стають світоглядні та естетичні позиції музикантів, артистична практика, елементи виконавської техніки, основи музичної педагогіки, досвід виготовлення інструментів та інші аспекти їх професійного життя.

*Ключові слова:* гуцульські музиканти, системно-етнофонічний метод, народні виконавські школи, виконавські стилі.

Одним з найперспективніших напрямків наукової методики Климента Квітки, що набув особливої актуальності саме сьогодні – в епоху, з одного боку, суттєвих втрат живого функціонування традиційної музики, а з другого – активізації вторинних форм побутування фольклору (на сцені, в клубі, в учбовому процесі шкіл тощо) – слід вважати звернення до носія традиційної професійної культури – народного музиканта-інструменталіста. К. Квітка у своєму Питальнику «Народні співці і музиканти на Україні», низці інших робіт висуває значення *соціального статусу та професійного досвіду* й практики традиційного музиканта як для розуміння образного світу, природи, психологічного контексту, так і функційно-структурних передумов народно-музичних творів. Вчений виразно акцентує на необхідності занурення саме в притаманну традиційним митцям естетику й етику та її втілення в діяльності народного митця, застерігає від привнесення й адаптації інших, відмінних, часом зовсім чужих для тієї чи іншої етнографічної традиції смаків та творчих

позицій (в т. ч. й європоцентристських) при сприйнятті та інтерпретації народно-музичних композицій («Вступні уваги до музично-етнографічних студій»).

Такий підхід К.Квітки був історично зумовлений розвитком соціологічних тенденцій у порівняльному музикознавстві першої третини ХХ ст., що особливо яскраво виявилось у працях Курта Закса («Geist und Werden der Musikinstrumente») та Андре Шеффнера («Origine des instruments de musique»), а у відношенні до української інструментальної традиції – в дослідженнях Гната Хоткевича («Музичні інструменти українського народу», «Воспоминания о моих встречах с слепыми») та Станіслава Мерчиньського («Музыка Нисулсчужну»). Останній окрім того зробив ще один важливий крок: він записував поодинокі гуцульські інструментальні мелодії (хай і невеликі ще фрагменти), попередньо опановуючи їх на скрипці і, таким чином, фактично нотуючи себе самого, а потім перевіряв своїх транскрипції, переграючи їх народним музикантам.

Йдучи дорогою, прокладеною К.Квіткою та його сучасниками, ми спробували і в плані глибшого занурення в життя й побут традиційних інструменталістів-професіоналів, і задля повнішого проникнення в їх творчу лабораторію та більш адекватного відтворення народних музичних надбань піти ще далі. При дослідженні скрипкової творчості професійних гуцульських весільних музик, по-перше, звернулися до синхронного й координованого вивчення самого музичного інструмента (його морфології, способу й традицій виготовлення, строю, техніко-акустичних можливостей та реальної практики використання) й отримуваних музичних результатів – традиційних прийомів гри та музичних структур. По-друге, в центр уваги було поставлене виконавство у цілому комплексі його складників: особа виконавця-творця, виконавська техніка, артистична й творча практика – і виконувана музика (її естетика й структура) у суцільній системі їх функціонування, генези, формування, еволюції й актуального стану (т. зв. системно-етнофонічний метод сучасної європейської органології – І. Мацієвський). По-третє, розвиток квітчаних ідей вимагав компаративної методики: той або інший науковий об'єкт, що брався до наукового розгляду (поодинокий твір, жанр, виконавська техніка, артикуляція, штрих, постать окремого майстра, виконавська школа чи локальна традиція) досліджуються не ізольовано, а лише при

постійному порівнянні, причому не лише на рівні регіональних проявів, але й у зіставленні гуцульського матеріалу з сусідніми та далекими, і не лише спорідненими, але й типологічно різними культурами (українськими, слов'янськими, романськими, тюркськими, фіно-угорськими). Тут дуже стали в пригоді досягнення провідного нині – казахського етноінструментознавства, – зокрема праць одного з найвидатніших представників психологічного напрямку в сучасній етномузикології Сауле Утегалієвої, присвячених з'ясуванню функційних передумов традиційного музичного мислення народних професійних музикантів-інструменталістів.

Реалізація таких намагань висунула на порядок денний розробку й практичне втілення *комплексно-апробаційного* методу дослідження народної виконавської традиції (термін наш – В. М.). Суть його полягає в реалізації наступних науково-методичних позицій:

1. При вивченні традиційного скрипкового мистецтва в його повноті (феноменологія, особливості функціонування, заховання й передання традиції) автор безпосередньо на інструменті апробує досліджуваний матеріал, рівень своїх транскрипцій та аналізів, характер опанування прийомів гри, орнаментики, імпровізації й формотворення. В межах мистецтва *контактної комунікації*, у безпосередніх зустрічах-пробах з народними виконавцями автор перевіряє їх, демонструючи гру, спосіб інтерпретації традиційним майстрам і проходячи їх експертизу.

2. Принципи виконавського опанування окремого твору, репертуару, імпровізації, жанро-структурної та артикуляційної систем, а також традиційної професійної музичної педагогіки (скерованої на виховання «заводових» весільних музикантів) дослідник освоює в безпосередньому творчому контакті з носіями традиції, проходячи в ролі учня курс гри у кількох видатних гуцульських скрипалів – лідерів досліджуваних локальних традицій та виконавських шкіл (в нашому конкретному випадку, верховинської – у Василя Могура, шепітсько-буковинської – у Спиридона Прилипчана; космацько-брустурівської – у Михайла Слочака, частково у І. Соколюка; побутова школа освоювалася також в родині Герасим'юків; засади майстрування інструментів – в учня Могура Вас. Мартищука в Ковалівці).

3. Комплексно-апробаційний підхід для інструментологічних розвідок, щільно пов'язаний з вельми актуальними сьогодні

когнітивними напрямками, дає ширші можливості, ніж популярна нині в етносоціології методика т.зв. включеного спостереження. Автор вводить до наукового обігу та свого аналітичного апарату такий важливий фактор охоплення й осягнення специфіки традиційної професійної культури гуцулів, як знання й уяви самих носіїв традиції про своє мистецтво, досліджує їх традиційну музичну естетику, теорію і термінологію, спираючись також на досвід і використовуючи науковий апарат сучасної когнітивної психології (див., наприклад, твори А. Солсо).

4. Все це, зрозуміло, може відбутися лише при різнобічному пізнанні етнокультурної системи досліджуваного терену, опануванні дослідником діалекту, етикету, необхідних господарських, побутових й поведінкових навичок – аж до вміння виловлювати в гірській воді форелі («пстругів»), розписувати великодні писанки, доїти корову чи козу, готувати традиційну їжу, вести хатнє господарство і таке інше.

5. Треба вміти на відповідному рівні для праці зі спеціалістами екстра-класу (а саме такими є провідні гуцульські скрипалі!) не лише грати на інструменті, але й вести професійну бесіду (дилетанта чи екскурсанта журналістського типу «весільні профі» відчують відразу й відповідно настроюються на популярно-газетну балаканину; скільки вже таких пустих розмов на широку і мало тямущу публіку їм не раз доводилося вести!). Тут треба навчитися адекватно сприймати спеціальні технічні вирази й поняття-символи саме їх науки, їх теорії...

6. Це суттєво сприяє більш адекватному моделюванню матеріалу і при транскрипції (нотуванні традиційних музичних композицій) і при аналізі. Нотування підлягає апробуванню дослідником через власне виконання-показ народному музикантові і корегується згідно вказівок носія традиції.

7. Через виконавське входження в матеріал дослідник може зробити коректні висновки також про методи традиційної педагогіки, особливості музичної термінології, теорії, естетики. Адже, пояснюючи правила й виправляючи хиби, традиційний майстер розкривається як вчитель і теоретик.

8. Шляхом власного виконавства дослідникові краще відкривається й жанрово-композиційна сфера музики, стають зрозумілими формотворчі категорії, якими мислить традиційний музикант.

9. Це ж стосується й артикуляційних аспектів гри традиційного майстра: бічному спостерігачеві-нотувальнику вельми складно відрізнити специфічні, характерні штрихи, прийоми гри, орнаментику від випадкових відхилень, навіть помилок, цілком можливих у живому виконанні. Тому навіть детальні «розшифровування», виконані «сторонніми спостерігачами» етнічної культури, нерідко грішать відсутністю виконавської логіки в нотованому награванні. Адже саме характер виконання, манера гри, артикуляція в традиційному мистецтві виступає як найважливіший показчик жанру й стилю. «Нерідко саме забарвлення звуку відрізняє один етнічний стиль від другого, одну народну виконавську школу – від іншої навіть в інтерпретації подібного за мелодикою й ритмікою музичного фрагменту... В структурній ієрархії творів народної музики... найголовнішим критерієм подібності чи відміни одного фрагменту від другого, одного жанру від іншого може виявитися не мелодична специфіка твору, а тембр і манера виконання», – розвиваючи етнофонічні ідеї К. Квітки, проголошує І. Мацієвський.

Серед доведених шляхом комплексно-апробаційної методики характеристичних ознак традиційного скрипкового мистецтва гуцулів тут зазначимо наразі наступні.

**А.** Мистецтво скрипалів щільно пов'язане з суцільним комплексом художньої культури гуцулів, її тематикою, перевагою узагальненого над конкретним, емблематики над іконічністю, орнаментики над зображальністю. Йому властиве – окрім синкретизму (що діє як на прагматичному, семантичному, так і синтаксичному рівнях), злиття поганської та християнської сакральності. Формується характерна ментальність, де індивідуалізм, самореалізація в творчому процесі домінують над колективністю; складається професіоналізм (на функційному, психологічному, соціальному, структурному рівнях), поєднання мультиспеціалізації з домінуючою професією, родинна та регіональна спеціалізація за родом діяльності, усвідомлення особливої обраності – поклику, визначеності долі спеціаліста.

**Б.** Системність цього професіоналізму виявилася в а) охопленні різних видів діяльності, професійному характері усіх сфер скрипкового виконавства; б) реалізації на кількох рівнях одночасно: психологічному, соціально-функційному (значенні скрипаля в обряді), наявності власних традицій виготовлення інструменту, канонізації стандартів-критеріїв виконавського мистецтва, формуванні стійких уявлень про скрипкове

мистецтво та музику взагалі, у становленні розвинених форм учбового процесу та виконавських шкіл, спеціальних професійних жанрів та форм музичної творчості; в) тотального характеру спеціалізації, завдяки чому скрипкове виконавство завжди постає як професійне мистецтво, професійна діяльність.

**В.** Серед найбільш суттєвих проявів професіоналізму: а) рольова диференціація музиканта й слухача в художній комунікації; б) переростання психологічних у соціально-економічні фактори опозиції скрипаля сільській громаді (від володіння інструментом, недосяжними для інших навичками гри на ньому, особливим музикантським хистом, здібністю до психічної та фізичної концентрації інтелекту, організму та емоцій, здатністю до творення та сугестивного впливу, дії на оточуючий світ, природу та людей й до формування традиційної аксіології, оцінок, критики слухачів, типізації форм морального та матеріального винагородження, соціального забезпечення традиційною громадою життєдіяльності музиканта); в) прояви конкуренції, становлення рекламної політики, типових форм професійної ініціації, творчих конкурсів-змагань; г) зв'язок естетики та *етнічного звукоідеалу* з місцевими традиціями виготовлення інструменту; д) закріплення в традиційній теорії жорстких образних та стильових норм мистецтва, а також виконавської поведінки скрипаля.

**Г.** Життєдіяльність традиції забезпечує динаміка взаємовідношень двох основних категорій виконавців: репродуцентів та створювачів, що реалізують різні доміанти мистецької активності. Суттєві також опозиційні пари: ведучі – ведені, лідери – послідовники, новатори – консерватори, гравці – музики.

**Д.** Могутня засада успішного (попри всі історичні негоди) функціонування інструментальної традиції – кристалізація на Гуцульщині зрілих форм навчального процесу та музичної педагогіки. Їх своєрідність й перспективність зумовлені взаємозв'язком між продуктивністю навчання та його функційною доцільністю, вибудованістю етапів навчання, усвідомленням та чіткою системою вияву професійної вибраності як учня, так і педагога, значущістю власної активності студіюючого, послідовною реалізацією принципів відповідності (завдання і можливостей та психічного типу учня), порційності, комплексності, співвідношення канону й імпровізації, що вироблені традиційною педагогікою, зв'язком методики опанування матеріалу з естетичною та практичною мотивацією його відбору.

Формуванню стильової єдності й розмаїття мистецьких проявів гуцульської скрипкової музики сприяли розбудова та розвиток системи виконавських стилів і шкіл, регіональних та міжрегіональних творчих напрямків, зумовлених як історико-етнографічними факторами, так і діяльністю найвидатніших музикантів-лідерів – артистів та педагогів (таких як Михайло Савчук-Верижко, Николай Данилащук, Іван Гавець, Сухонький, Гриценків, С.Прилипчан, Василь Халус, Могур), що відбилося і на відношенні до звукоідеалу, акцентуалізації репертуару, артистичному стереотипі, виконавській естетиці, артикуляції, і на підході до формотворення, динаміці канону й імпровізації в творчій практиці та педагогіці, ба й становленні професійної ієрархії та своєрідності персоналій провідних скрипалів.

Мікро- та макрорівень композиції гуцульських награвань в значній мірі пов'язані з технікою гри та самим інструментом як сховищем способу дії. Характерне позатактове мислення ритмогрупами, розмаїття шляхів їх зрушень і перенесень, можливості різноманітного комбінування й архітектонічної ієрархізації форми значною мірою забезпечені жорстким відбором аплікатурно-інтонаційних блоків (АІБ) та ритмічно-штрихових комплексів (РШК) – неподільних стереотипів-складників, що в умовах контактної комунікації по-різному монтуються у всезростаючі за масштабом структури. Типи сполучення РШК і АІБ зумовлені специфікою аплікатурної техніки різних шкіл (наприклад, позиційною чи позапозиційною); а характер зміни ритмоструктур – з темпоагогікою. Загальні правила структурування великої форми й відмінності нормативів на окремих структурних рівнях пов'язані як з цілісною системою виконавської стилістики гуцульського скрипкового мистецтва, так і з диференціацією окремих її регіональних, індивідуальних проявів і канонів школи. Числові пропорції епізодів, в т. ч. великих розділів (наприклад, 3:2 – три до двох – між основними частинами гуцулкової композиції), тональна стабільність відповідних епізодів – є типові для школи Гавеця-Могура; тонально-висотні переміщення, гармонічні зрушення як знаки кордонів частин, вирівнювання гуцулкового та козачкового розділів «Гуцулки» – у Данилащука-Прилипчана тощо.

Єдність артикуляційного й композиційного мислення гуцульських музик виявилася в сфері контрастної драматургії форми, тональних та регістрових зіставленнях, уведенні так званих службових

структурних елементів для організації сумісної дії в ансамблі (вступу, заключення, зміни епізоду), включаючи сонористичні прийоми, виходи поза межі нормативної техніки й інтонації, тимчасове зникнення мелодичної лінії, раптові гармонічні зрушення, переосмислення їх у сольній музиці у додаткові виражальні засоби разом з додаваними до неї ліричними, в т. ч. пісенними епізодами.

Диференціація сольного та ансамблевого трактувань форми відбилася й на характері трансформації мелодії, тональної та регістрової драматургії, орнаментики, ритміки, фактури, строю й агогіки. Значущість і типологія інструментальних ансамблів при єдиній для всієї Гуцульщини функційній ієрархії їх партій (провідна; ритмо-гармонічна й прикрашальна; басо-метрична й ударна) відбилися на формуванні партитурного мислення (з диференціацією типів партитури) весільних музикантів, спеціалізованих технік гри (аж до появи особливих структурно-виконавських різновидів інструменту, наприклад, препарованої 2-ї скрипки), проникнення специфіки ансамблевого формотворення у сольне (з розділенням мелодії й супроводу, характерними регістровими зіставленнями, тембрображальністю) і сольного – до ансамблевого (з єдиним або по черзі – солюванням, а також виявленням оригінальності лідера).

**Victoria Matsiyevskaya (Bohum, Germany). Development of Clement Kvitka's Ideas in Modern Integrated-Approbation and Cognitive Methodology of Instrumental Music Tradition Research.** The integrated-approbation method of the Guzul instrumental culture research by means of the author's own performance approbation of music material, as well as comprehensive professional and human contacts with traditional musicians. The folk musicians' world-view and esthetic positions, their artistic practice, elements of performers' techniques, instrument-making skills, and other aspects of their professional activity are object of the study.

*Keywords:* Guzul musicians, systematic-ethnophonic method, folk performance schools, performance styles.

**Виктория Мациевская (г. Бохум, Германия) Развитие идей Климента Квитки в современной комплексно-апробационной и когнитивной методике исследования инструментальной музыкальной традиции.** Рассматривается комплексно-апробационный метод исследования инструментальной культуры гуцулов посредством собственной (автора статьи) исполнительской апробации музыкального материала, а также всесторонних профессиональных и человеческих контактов с традиционными музыкантами. Объектом изучения становятся мировоззренческие и эстетические позиции народных музыкантов, их артистическая практика, элементы исполнительской техники, опыт изготовления инструментов и прочие аспекты их профессиональной деятельности.

*Ключевые слова:* гуцульские музыканты, системно-этнофонический метод, народные исполнительские школы, исполнительские стили.