

УДК 784.3.038:78.073]:173.7(477.83/.86)''19/194''

ТРАДИЦІЯ ДОМАШНЬОГО МУЗИКУВАННЯ В ГАЛИЧИНІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Тарас ДУБРОВНИЙ

*Кафедра музикознавства,
Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
тел.: (+38044) 531 94 35, e-mail: fkultart@mail.ru*

Розвідку присвячено одній із малодосліджених ланок української культури – традиції домашнього музикування. Упродовж багатьох років цей звичай був засобом духовного й інтелектуального збагачення та розвитку серед її носіїв – інтелігенції Галичини. У колі затишного, домашнього, салонного музикування, окрім традиційно романтичного репертуару, поставали твори, які згодом дали життя новому в музичному комунікаті стилю галицького бідермаєру, в середовищі якого поряд із популярними жанрами “старогалицької пісні”, пісень-романсів тощо, зародився новий стиль музичної сецесії. На прикладі традиції родини Криштальських показано всю вагомість функції домашнього музикування у формуванні індивідуума.

Ключові слова: музикування, традиція, сецесія, бідермаєр, салон.

Галичина завжди славилася своїми шляхетними родами, які сприяли розвою й самі були носіями культурного та духовного розвитку краю. Серед найвідоміших варто згадати рід Кульчицьких, Яворських, Чайковських, Витвицьких, Терлецьких, Рудницьких, Крушельницьких та багато ін. У тих родинях на першому місці був культ дотримання традицій, що слугували насамперед інструментом виховання моральних чеснот. Як зазначає дослідниця родинної традиції роду Навроцьких Людмила Белінська, “родина була тим соціальним осередком, де кожен її член мав певні обов’язки перед іншими членами родини й громадою” [1, с. 14], що своєю чергою сприяло розвитку й формуванню світогляду навколишніх, виховувало риси духовності, освіченості, самодисципліни й високої культури як у самих її носіїв, так і в молодшого покоління.

Ця наукова розвідка присвячена одній із таких традицій, на жаль, забутих сьогодні – традиції домашнього музикування. Упродовж багатьох років цей звичай був засобом духовного й інтелектуального збагачення, а також певною розвагою для її учасників. Важливим є те, що саме в колі затишного, домашнього салонного музикування, окрім традиційно романтичного репертуару, поставали твори, які згодом дали життя новому в музичному комунікаті стилю галицького бідермаєру, в середовищі якого поряд із популярними жанрами “старогалицької пісні”, пісень-романсів та ін. з’явився новий стиль, який спершу проявив себе в архітектурі, ужитковому мистецтві, живописі, а згодом й музиці – стиль сецесії¹.

¹ В тогочасній Європі цей стиль мав різні назви: “віденський сецесіон”, “арт нуво”, “югенд

Життя міжвоєнного Львова, як центру Галичини, позначилося активним розвитком української урбаністичної літератури, художнього та музичного мистецтва. І якщо для художників та літераторів улюбленим місцем творчих зустрічей були різні кафе, то любителі музичного мистецтва зосереджувалися навколо домашніх товариських зустрічей з друзями, культурним центром яких стала вітальня, яку називали “салонем”. Тема домашнього музикування як рудименту буржуазного суспільства, замовчувалася й залишилася поза увагою дослідників радянського періоду, і сьогодні, на жаль, про ці салони відомостей майже немає². Відомо, що у цей період представники інтелігенції зазвичай володіли якимось музичним інструментом, і нерідко серед учасників товариських зустрічей можна було зустріти осіб різних професій, для яких такі зустрічі стали гарною традицією духовного та інтелектуального розвитку. Учасники домашнього музикування організовували ансамблі й часто, вдосконаливши свою майстерність, з домашнього аматорського побуту виходили на концертну естраду, перетворюючи згодом просте хобі у фах. Один із провідних львівських фахівців фортепіанного мистецтва 20–30 років ХХ століття, постійний учасник таких зустрічей, Роман Савицький (учень Вітезслава Новака у Празькій консерваторії по класу фортепіано) писав: “Наше домашнє музикування повинно опиратися на певну досконалість у підході до справи... Воно ж є одним з найповажніших чинників у піднесенні музичної культури серед загалу” [3, с. 142]. Відповідно, зазнавав зміни також і репертуар. Якщо, наприклад, укінці ХІХ століття більшу частину репертуару формували твори, які написали вчителі музики, що викладали в гімназіях та заможних родинах, і були навіть популярними творами романтичної доби, то в першій третині ХХ століття завдяки частій участі у таких заходах професійних композиторів та виконавців репертуар помітно збагачувався творами високохудожнього змісту та якості, які згодом нерідко звучали на естраді. Як зазначає дослідниця галицького бідермаєру З. Жмуркевич, “процес їхнього створення відбувався в умовах інтегрованого накладання національних мистецьких культур народів, які населяли тоді Австрійську імперію (з переважанням австро-німецьких тенденцій), на потужну хвилю західноєвропейського романтизму і традицій східноукраїнської музики” [3, с. 143].

Щодо складу учасників, то музику переважно виконували на струнних інструментах, однак центральним інструментом було все ж таки фортепіано, й саме фортепіанний репертуар (особливо гра на фортепіано в чотири руки) звучав найчастіше. Серед жанрового різноманіття центральне місце належало мініатюрі. Зазвичай переважала європейська танцювально-побутова музика, оскільки тоді її впроваджували у музичне побутування галицьких родин (бали, сімейні урочистості тощо). Рівночасно популярними були жанри варіації, обробки народної пісні у супроводі фортепіано, ноктюрни, рапсодії, пісні-романси, солоспіви, прелюди, елегії та ін.

штіль”, “чеська сецесія”. Термін “сецесія” або “сецесіон” в першу чергу прийнявся щодо віденського модерну, а оскільки галицька культура як культура провінції в той час знаходилась більше під впливом австрійської метрополії, то відносно до неї доцільно вживати саме цей термін. Про це див. докладніше [4, с. 182].

²Зазначимо, що ця традиція, так як і багато інших, у зв’язку з репресіями представників інтелігенції була перервана фактично одразу після приходу на терени Галичини окупаційної радянської влади у 1944 році. Слід також звернути увагу, що викорінення традицій та фізичне знищення еліти було добре спланованою та вже випробуваною на Сході України кампанією ще з 30-х років, коли були закриті всі оперні театри упродовж п’яти років (1930-1935 рр.), а театральні трупі винищені.

Одним із таких осередків, де збиралася львівська інтелігенція, було помешкання родини відомого згодом піаніста Олега Криштальського, спогади з дитинства якого неодмінно були пов'язані з домашнім “сальоном”. Як згадував Маєстро, його батько, Роман Криштальський, доктор права, “кожного ранку перед працею в суді та ввечері займався самопідготовкою на скрипці... До 1939 року в домі батьків раз в місяць, у п'ятницю, збиралася для камерного музикування група львівських музикантів... Найбільш частим виконавським складом на тих вечорах було тріо: Р. Криштальський – скрипка, Петро Пшеничка – віолончель, та Р. Савицький – фортепіано. Інколи у тих зібраннях брали участь композитори Василь Барвінський з дружиною Наталею (високопрофесійною піаністкою), Нестор Нижанківський та диригент Лев Туркевич” [2, с. 13]. Згодом, під час німецької окупації, до них долучився Фріц Вайдліх (австрієць, якого німецьке окупаційне керівництво призначило головним диригентом львівського оперного театру) – перша скрипка, Богдан Задорожний (філолог-германіст, завідувач кафедри німецької філології Львівського університету) – альт, доктор Л. Пташек, критик М. Шпербер, та Леопольд Мюнцер. До слова, Л. Мюнцер – піаніст світової слави – був сусідом та добрим приятелем Р. Криштальського, жив поверхом вище й часто бував у них удома. Після приходу німецьких військ Л. Мюнцер як єврей був репресований, а його майно конфісковане. Однак офіцер, який зайняв його помешкання, впізнавши відомого піаніста, залишив його у себе як хатнього робітника. Вечорами у цьому помешканні збиралися офіцери Вермахту, й Л. Мюнцер давав їм концерти.

Ще одним учасником та гостем був рідний брат Р. Криштальського Юрій. Відомо, що він у період кінця 30-х початку 40-х років був джазменом у ревелерсах театру легкого жанру “Веселий Львів”. У 1943 році він увійшов у штабний духовий оркестр Владислава Андерса (2-й Польський корпус, який до 1946 року входив до складу британської армії). Після війни Ю. Криштальський емігрував до Канади.

Репертуар ансамблю Р. Криштальського був доволі широкий. Виконували вони концерти Мендельсона, твори Брамса, Моцарта, Бетховена, також часто звучали твори самих учасників, зокрема, композиторів В. Барвінського та Н. Нижанківського, які у своїй творчості стали адептами національного різновиду галицької музичної сецесії. Саме їхня творчість була пройнята сецесійним різнобарв'ям з детальною проробленістю пластів, увагою до дрібних деталей, великою кількістю прикрас та мелізмів³. У творчості композитора В. Барвінського яскраво простежується також стиль гуцульської сецесії як національного різновиду європейського модерного стилю⁴. Доречно зазначити, що В. Барвінський як представник знатної родини

³ З цього огляду, яскравим прикладом може бути сюїта для фортепіано Н. Нижанківського “Листи до неї”, написана в 1929 році. Частина сюїти “Зміст”, “Про ніжність її рук”, “Про силу”, “Про мрії”, “Про насмішку над самим собою” є яскравим зразком сецесійного стилю, де помітно відчутний вплив західноєвропейських поетів-символістів. Цікаво, що в драматургії циклу відчувається суто літературний задум і будова, яка відповідає принципу “роману в листах” або “роману-щоденника”, що був вельми популярним жанром в кінці XIX – на початку XX століття.

⁴ Гуцульська сецесія як стиль проявив себе спершу в архітектурі і в музичному мистецтві майже одночасно. Як і в музиці, для архітектурного стилю гуцульської сецесії характерними були багатство декорів та колористична гама народного мистецтва, що обігравалися в оздобленні будинків металом і керамікою. Опрацьовувати естетику “карпатського” стилю пробував в 1890-х роках львівський архітектор Юліан Захарієвич. Пізніше з теоріями “східногалицького” нового стилю виступили Едгар Ковач у книзі “Спосіб закопянський” (1899) і Казимир Мокловський у серії статей і книзі “Народне мистецтво в Польщі”. У найяскравішій формі ідеї “гуцульської сецесії” проявились у роботах архітектурної фірми Івана Левинського, в якій працювали також Тадеуш Обмінський, Олександр Лушпинський, Лев Левинський та ін.

(його батько Олександр Барвінський був послом до австрійського парламенту, довічним членом Ради Панів) розумів потребу пошуку національного українського стилю в музиці, що спирався б на традиції місцевого фольклору. І тут не можна не згадати його фортепіанні та камерно-інструментальні твори, такі як цикл “Любов”, “Українська сюїта”, прелюдії для фортепіано, секстет “Українська рапсодія”, які визначили два найосновніші джерела у становленні його стилю – вплив західноєвропейських композиторських шкіл та різноманітні естетичні тенденції тогочасної галицької художньої культури. Свої твори вони разом із Н. Нижанківським часто апробували саме в середовищі домашнього музикування.

По-суті, учасники цих зібрань, вийшовши зі середовища простого домашнього музикування, популяризували професійну класичну й тогочасну модерну західноєвропейську та українську музику для широкого загалу в своїй подальшій концертній діяльності.

На жаль, як зазначалося, традиція домашнього музикування була різко обірвана з другим приходом в Галичину радянської влади у 1944 році, яка продовжила активну кампанію фізичного знищення всієї інтелігенції почату ще у 1939 році. Різна доля спіткала й учасників салонного музикування дому Криштальських. Так Р. Криштальський після першого приходу радянської влади у 1939 році змушений був залишити юридичну практику й перейшов на викладацьку роботу до Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові. У період німецької окупації грав в оркестрі Львівського оперного театру. Після війни залишився на викладацькій роботі у Львівській консерваторії. Р. Савицький у 1939 році був запрошений на посаду доцента й декана фортепіанного факультету Музичного інституту ім. М. Лисенка, паралельно працював на радіо. У 1943 році емігрував до США, де продовжив активну виконавську діяльність. Н. Нижанківський, емігруючи у 1939 році за межі Союзу, потрапив у концентраційний табір у місті Лодзь, де загинув у 1940 році. Його ім'я до 1980-х років було заборонене, а творча спадщина знищена. Лев Туркевич також був персоною non grata: оскільки співпрацював з окупаційною владою (був головним диригентом для української публіки Львівського оперного театру), то у 1944 році змушений був емігрувати до Канади. В. Барвінський до 1948 року залишався на посаді директора Музичного інституту ім. М. Лисенка. Як композитор, що у своїй творчості тяжів до суб'єктивного світосприйняття, витонченої краси – імпресіонізму, символізму, частково неокласицизму та неофольклоризму, і для якого напями, що прагнули відобразити психологію натовпу – урбанізм, експресіонізм, соцреалізм, залишилися неприйнятними, був заборонений, вся його творча спадщина була знищена. З 1948 по 1958 роки В. Барвінський відбував заслання у Мордовських концентраційних таборах. Л. Мюнцер в один з вечорів 1943 року додому так і не повернувся. Про його долю не зміг нічого дізнатися навіть офіцер, який проживав у домі музиканта. Імовірно, він, як і більшість євреїв, був розстріляний біля Янівського цвинтаря у Львові або ж у селі Лисиничі біля Львова...

За спогадами сина Романа Криштальського Олега – одного з основоположників Львівської фортепіанної школи – у післявоєнний період товариство збиралося вкрай рідко і несистематично. Так тривало до кінця 1950-х років.

Зазначимо, що таку гарну традицію підтримували більшість інтелігентних родин, але учасників або хоча б свідків цих подій майже не залишилося. Тут не обійшлося без кон'юнктури радянської системи, яка десятиліттями працювала на те, аби знищити культурну пам'ять про наших предків, їхні звичаї і традиції.

Сьогодні, в добу розвитку комп'ютерних технологій та мас-медіа ми маємо можливість в домашніх умовах слухати не просто будь-який твір, а твір у виконанні кращих солістів світової сцени в необмеженій кількості. І це добре. Однак є щонайменше два основні недоліки чи, як б сказав, небезпеки: слухання музики на електронних носіях перевів цей процес з розряду активного слухання й співпереживання у розряд пасивного прослуховування музики як звукового фону в домашній атмосфері. Наслідком такої вседоступності, і це вже друга небезпека, є очерствіння людини до такого тонкого психоемоційного відчуття, як естетичне задоволення. В результаті – напівпорожні концертні зали – місця, де людина є співучасником виконуваного твору, завершальним елементом тріади композитор–виконавець–слухач. Але це вже тема зовсім іншого наукового дослідження. Тут варто ще раз наголосити на вагомості пошуку й аналізу всіх складових розвитку національної культури, які допоможуть нам віднайти своє лице й визначити власну цілісність і оригінальність у загальнолюдських естетичних вимірах.

Список використаної літератури

1. Белінська Л. Експлікація родинної традиції у громадянському дискурсі Галичини. – Львів, 2012. – С. 14.
2. Дубровний Т. Про Олега Криштальського та його родину // Олег Криштальський. Спогади / ред. Т. Дубровний. – Львів, 2010. – С. 13.
3. Жмуркевич З. Галицький музичний бідермаер XIX ст.: міф чи реальність // Музична україністика: сучасний вимір / ред. М. Ржевська. – Київ – Івано-Франківськ, 2008. – Вип. 2. – С. 142.
4. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. – Тернопіль, 2000. – С. 182.

Стаття надійшла до редколегії 15.03.2014

Прийнята до друку 23.04.2014

THE TRADITION OF DOMESTIC MUSIC IN GALICIA FIRST HALF OF THE XX CENTURY

Taras DUBROVNYJ

*Department of Musicology,
Ivan Franko Lviv National University,
str. Valova, 18, Lviv, Ukraine, 79008
tel.: (+380322) 239 41 97, e-mail: fkultart@mail.ru*

This study focuses on one of the insufficiently explored aspects of Ukrainian culture – the tradition of home music-making. For years this tradition had been a source of spiritual and intellectual enrichment and growth among its practitioners – the intelligentsia of Galicia. Besides the traditional romantic repertoire, the comfortable setting of home (or salon) music-making brought forth musical works that eventually gave rise to the style of the Galician Biedermeier – a

new phenomenon in the musical community. It created an environment in which the new style of musical secession originated alongside the popular genres of “old-Galician songs”, romance songs, and the like. The study shows the crucial importance of home music-making in the development of an individual, as exemplified by the Kryshchalskyi family.

Key words: music-making, tradition, secession, Biedermeier, salon.

ТРАДИЦИЯ ДОМАШНЕГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В ГАЛИЧИНЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Тарас ДУБРОВНИЙ

*Кафедра музыковедения,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Валовая, 18, Львов, Украина, 79008
тел.: (+380322) 239 41 97, e-mail: fkultart@mail.ru*

Статью посвящено одному из малоисследованных звеньев украинской культуры – традиции домашнего музицирования в Галичине. На протяжении многих лет этот обычай был средством духовного и интеллектуального обогащения и развития среди ее носителей – интеллигенции Галичины. В кругу уютного, домашнего, салонного музицирования, кроме традиционно романтического репертуара, создавались произведения, которые впоследствии дали толчок новому стилю галицкого бидермаера, в среде которого рядом с популярными жанрами «старогалицкой песни», песен-романсов и др. зародился новый стиль музыкальной сецессии. На примере традиции семьи Кришталевских показана вся весомость функции этой традиции в формировании индивидуума.

Ключевые слова: музицирование, традиция, сецессия, бидермаер, салон.