

ТАРАС ДУБРОВНИЙ

ГРАС-РУТС МИСТЕЦТВО.
НОВА ЯКІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ



Міністерство освіти і науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка

Тарас ДУБРОВНИЙ

**ГРАС-РУТС МИСТЕЦТВО.
НОВА ЯКІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ**

Монографія

Львів
2024

УДК [78.011.26.071.072.3(477):398]"18"

Д 79

Рецензенти:

д-р мистецтвознавства, проф. *Юрій Чекан*
(Український католицький університет);

д-р мистецтвознавства, проф. *Олена Берегова*

(Інститут культурології Національної академії мистецтв України);

д-р мистецтвознавства, проф. *Ірина Бермес*

(Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка)

Науковий консультант

д-р мистецтвознавства, проф. *Любов Кияновська*

Рекомендовано до друку

Вченою радою Львівського національного університету

імені Івана Франка,

протокол № 69/7 від 01 липня 2024 року

Дубровний Тарас

Д 79

Ґрас-рутс мистецтво. Нова якість української
музики : монографія / Тарас Дубровний. – Львів :
ЛНУ ім. Івана Франка, 2024. – 304 с.

ISBN 978-617-10-0882-3

Запропоновано новий погляд на українську музику крізь семантику терміна «ґрас-рутс», інспірованого особливим впливом фольклору на національне мистецтво. Окреслена дефініція нівелює стереотипні кліше знецінення української музики і вибудовує принципово нові якісні рівні оцінки мистецької творчості. Це розширює термінологічний компендіум і надає відповідне місце українській культурі XIX століття в західноєвропейському контексті. Монографію адресовано культурологам, мистецтвознавцям, викладачам та студентам, а також широкому колу поціновувачів української музики.

УДК [78.011.26.071.072.3(477):398]"18"

ISBN 978-617-10-0882-3

© Дубровний Тарас, 2024

© ЛНУ ім. Івана Франка, 2024

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	5
------------------------	----------

Розділ I. МУЗИЧНА ТЕРМІНОЛОГІЯ І УКРАЇНСЬКЕ GRASSROOTS/ҐРАС-РУТС МИСТЕЦТВО. НА ШЛЯХУ ДО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ	8
--	----------

1.1. Історичні та соціокультурні чинники формування музичної термінології.....	8
1.2. Термін «ґрас-рутс» як означник окремих артефактів українського музичного мистецтва.....	16
1.3. Ґрас-рутс мистецтво як особливий зразок розвитку національної музичної культури.....	49

Розділ II. КІТЧ VS ҐРАС-РУТС. НА РОЗДОРІЖЖІ ТЕРМІНОЛОГІЧНИХ КАТЕГОРІЙ	66
--	-----------

2.1. Еволюція музичного звуку: від культового символу до семантичного знаку.....	66
2.2. Кітч як полісемантичний феномен розвитку музичної культури.....	80
2.3. Ґрас-рутс мистецтво у західноєвропейській музиці кінця XVIII – початку XIX століть.....	105

Розділ III. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ҐРАС-РУТС МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ.....	120
3.1. Європейське багатоголосся в Україні й адаптація «високого» стилю. Партесний концерт.....	120
3.2. Світська та літургійна творчість українських композиторів ХІХ століття. Поміж sacrum та profanum, традицією та новаторством.....	134
3.3. Жанр пісні в основі розвитку національного ґрас-рутс мистецтва.....	153
3.4. Салонне музикування як одна з поширених форм музичного життя Галичини.....	175
Розділ IV. ЖАНРОВІ ПРІОРИТЕТИ ҐРАС-РУТС МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ	200
4.1. Альбомний репертуар для домашнього музикування як репрезентант міщанської культури.....	200
4.2. Ґрас-рутс сегмент у творчій спадщині українських композиторів ХІХ–ХХ століть.....	225
4.3. Пісенний репертуар у хронології ХХ століття: стрілецькі пісні, пропаганда соцреалізму, авторський фольклоризм і шлягери.....	244
ПІСЛЯМОВА	256
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	259
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК.....	297

ПЕРЕДМОВА

Українська культура впродовж століть перебувала в епіцентрі тектонічних зсувів євразійської історії, зумовлених історичними передумовами. Розміщення України поміж Сходом та Заходом відчутно впливало на її зміст і форми вираження, що особливо сьогодні потребує переосмислення та об'єктивного оцінювання задля майбутніх поколінь. У цьому контексті процеси творення національних культурно-мистецьких артефактів набувають ознак, притаманних середовищу виникнення, а відтак постають певним відображенням колективної пам'яті етносу. Подібно й українська культура впродовж століть стверджувалася у своїй значущості для народу, незважаючи на впливи чужинецьких геополітичних проектів. Це створювало міцний ґрунт для самовизначення та ідентифікації українців крізь призму національного, релігійного та етнічного кодів, що впливали на національний розвиток і, водночас, формували сенси національної ідентичності. Проте тривале перебування в колоніальному статусі відчутно ускладнювало такі процеси. Це проявлялося, насамперед, в упередженому ставленні до української мови, зокрема, у численних утисках і заборонах на право нею говорити, писати і навіть співати. До прикладу, після запровадження валуєвського циркуляру, на одному з концертів хор Миколи Лисенка був змушений виконувати

українські народні пісні французькою мовою. Все це тривалий час не дозволяло українській культурі активно розвиватися та повноцінно конкурувати з європейськими здобутками.

Неабияку шкоду заподіяли випробування ХХ століття. В цей період, поруч із фізичним знищенням українських митців, відбувалося фактичне знецінення національних культурних здобутків. Так, послідовно, крок за кроком, імперська політика спотворювала або фальсифікувала події і факти української історії та культури. Внаслідок створювалося хибне уявлення про сутність і значущість національного мистецтва в різні історичні періоди. Це породжувало відчуття меншовартості і перешкоджало повноцінному входженню у європейський культурний простір. Тому, незважаючи на понад тридцять років Незалежності, коли суспільство віднаходило несправедливо забуті або заборонені радянською владою імена митців та їх твори, загальне уявлення про один із найважливіших для України періодів – ХІХ століття, і надалі трактується мистецтвознавцями та культурологами як період аматорства, дилетантства, вторинності та конформізму.

Однією з проблем на шляху до об'єктивного вирішення цієї ситуації стала термінологія, якою послуговувалися для опису та окреслення якості мистецтва ХІХ століття. Цей період зазнав особливого знецінення впродовж усього наступного століття, і дотепер усталений стереотип часто залишається незмінним, оскільки керується якісними дефініціями західноєвропейського світу. Проте такий підхід не завжди відповідає мистецькій сутності української національної творчості, що потребує нової термінології для окреслення рівня якості української музики. Отож пропонуємо використовувати термін «ґрас-рутс», зміст якого детально розкрито в цій монографії.

Таке нововведення допоможе вивести цілий пласт національної творчості з пейоративно-окреслених конотацій

«низового» мистецтва, а також позбутися упередженої «кітчевої» оцінки. Натомість усталиться термін для повноцінної характеристики української музики на рівні грас-рутс, що заповнить лакуну поміж «високим» та «низьким» мистецтвом.

Наголосимо, що новий підхід до осмислення якості українського мистецтва дозволить проаналізувати й переосмислити цілий пласт музичної творчості XIX століття як унікального феномена на тлі західноєвропейського культурного простору. З погляду мистецтва грас-рутс, по-новому висвітлюється творчість композиторів Михайла Вербицького, Івана Лаврівського та інших представників перемиської школи. Нової барви отримують окремі твори М. Лисенка, як зразки «високого» грас-рутс мистецтва, що поруч з іншими митцями усталюють українську музику повноцінним «гравцем» в історії розвитку європейського мистецтва. До того ж аналіз творчості низки західноєвропейських композиторів XIX століття засвідчив, що якісний рівень грас-рутс мистецтва притаманний їм тією ж мірою, що й українській музиці, а надто культурі бездержавних народів. Це надає терміну «грас-рутс» універсального значення для визначення якісного рівня мистецької творчості.

Такий ракурс дозволяє переосмислити впливовість жанрів духовної пісні та української пісні-романсу на формування й розвиток міської бідермаєрової культури, салонної, маєткової музики і традицій домашнього музикування. Так, акцентовано на ознаках невіддільності українського мистецтва від європейських культурологічних процесів, а тому відповідність окремих пластів творчості західноєвропейських композиторів естетичному рівню грас-рутс мистецтва. Це ще раз вказує на необхідність розширення методологічного та аналітичного апарату оцінки української музики і відновлення її потужного ресурсу, що є важливою умовою для ствердження нашого сьогодення і майбуття.

Розділ I | МУЗИЧНА
ТЕРМІНОЛОГІЯ І УКРАЇНСЬКЕ
GRASSROOTS/ГРАС-РУТС
МИСТЕЦТВО. НА ШЛЯХУ
ДО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ

1.1 | Історичні та соціокультурні чинники
формування музичної термінології

Історія появи в українській писемності перших термінологічних понять має давню історію. Вона розпочинається від часів Княжої доби та прийняття християнства (X–XI століття) і пов’язана, насамперед, із перекладами праць давньогрецьких філософів та мислителів. Вважається, що в процесі таких перекладів, значно складніших аніж євангельські тексти, використання слов’янської мови не спрощувало, а, навпаки, намагалося створити відповідні аналогії для передання змісту.

Ерудованість перекладачів проявлялася в неоднаковий спосіб і мала різну мету. Зокрема, в описах Єрусалимського храму Галицько-Волинського літопису перекладна лексика архітектурної термінології ґрунтується на текстах з Біблії, *Хроніках*

Розділ II | КІТЧ VS ГРАС-ПУТС. НА РОЗДОРІЖЖІ ТЕРМІНОЛОГІЧНИХ КАТЕГОРІЙ

2.1 | Еволюція музичного звуку: від культового символу до семантичного знаку

Серед усіх видів мистецтв музика посідала особливе місце в житті людини. Своїм впливом вона чи не єдина і чи не найбільшою мірою могла претендувати на певне ототожнення із самою релігією. Польська дослідниця Єва Кофін (Kofin), опираючись на думки німецького поета і драматурга епохи Романтизму Людвіга Тіка (1773–1853), зазначає, що «музика становить, без перебільшення, останню таємницю віри, містики, а також являє собою до кінця об'явлену релігію»¹. Доцільно наголосити, що особливе відношення до музики зафіксоване ще з античних часів, коли вважалося, що музика є найдосконалішою зі всіх видів мистецтва, як сфера вищого Знання і опредметнення Гармонії, зіткнення з якою проявляє зміст

¹ Kofin E. Muzyka wokół nas. Studium przeobrazen recepcji muzyki w dobie elektronicznych srodkow jej przekazywania. Wrocław : Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012. S. 15.

Розділ III | ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ГРАС-РУТС МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

3.1 | Європейське багатоголосся в Україні й адаптація «високого» стилю. Партесний концерт

Задля об'єктивного аналізу українського мистецтва XVII–першої половини XIX століття, звернімо увагу на основний масив музичного надбання зазначеного періоду. Це, передовсім, фольклор, а також жанри кантів, духовних пісень, а згодом і салонної музики, що сукупно репрезентували переважно нонартифіційну (непрофесійну, аматорську. – *термін О. Козаренка*) культуру. Водночас зразком професійного музичного мистецтва згаданого періоду став партесний концерт, чия поява задекларувала нову сторінку в розвитку українського мистецтва. Партесний концерт, як, згодом, і духовний концерт, незважаючи на семантичне наповнення релігійним змістом, не був канонічним, а подібно до духовної пісні – паралітургійним. І хоча від початку свого розвитку партесні концерти

Розділ IV | ЖАНРОВІ ПРІОРИТЕТИ ГРАС-РУТС МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ XIX–XX СТОЛІТЬ

4.1 | Альбомний репертуар для домашнього музикування як репрезентант міщанської культури

Невід'ємною частиною міського музичного життя в Україні XIX століття було салонне, домашнє музикування, про що свідчить загальний жанрово-стильовий різновид композиторської творчості розглянутий у попередніх розділах. Однак інформації про приватні салони й традицію домашнього музикування збереглося небагато, оскільки в період радянської експансії це мистецьке середовище, як і багато інших, не вписувалось у загальну концепцію розвитку урбанізованого масового соцреалістичного мистецтва, а відтак і не толерувалося. Салонне мистецтво XIX століття трактувалося елементом західного буржуазного суспільства, тож архівні матеріали приватних зібрань української інтелігенції, переважно, знищувалися і не потрапляли до уваги музикознавців. Практично до кінця XX століття в радянському музикознавстві

ПІСЛЯМОВА

Сучасний ракурс осмислення українського мистецтва увиразнює його глибинну сутність. Упродовж століть простежуємо процеси формування національних мистецьких традицій, незважаючи на складні геополітичні та соціокультурні обставини. Це визначало особливості розвитку також і національного музичного мистецтва, що в певних ділянках набувало ознак унікальності на тлі західноєвропейського культурно-мистецького поступу. Однак підходи до аналізу та оцінки якості української музики поруч з термінологічним апаратом залишалися незмінними понад століття. В цьому свою негативну роль відіграла тривала відсутність української державності, а відтак і тяжіння ідеологічної складової, що привело до закріплення певних негативних оціночних ярликів, які необхідно переглянути. Відтак усвідомлення всіх нюансів історичного контексту трактування української музики вимагало виходу за межі усталених обмежень.

У цьому контексті знаковим став початок ХІХ століття, коли зароджувалися паростки національного суспільства й усвідомлення власної ідентичності. Від цього часу дедалі помітною ставала певна розбіжність українського мистецтва з його аналогами в інших культурах. Для прикладу, бідермаєр у Європі трактований швидше з позиції негативізму, в Україні навпаки, був часто позначений позитивними рисами. Навіть узагальне-

ний несмак такого явища, як кітч, в українській культурі, при детальному, незаангажованому аналізі набув ознак полісемантичного феномена, збагатившись додатковими семантичними якостями. На цій основі звичний поділ українського мистецтва на категорії «високе» і «низьке» був явно не здатним об'єктивно оцінити об'ємний пласт музичної творчості кінця XVIII й особливо XIX століття. Все це, у підсумку, привело до знецінення й маргіналізації української культури на тлі західноєвропейських мистецьких процесів.

Надалі, за сприяння політичних амбіцій радянської кон'юнктури XX століття, свідомо поширювався міф щодо меншовартості й другорядності українського мистецтва, а водночас непомітно вилучалися і привласнювалися історичні артефакти і найцінніші його здобутки. Так, донедавна були позбавлені українськості головні для національної культури постаті Миколи Дилецького, Димитрія Туптала, Дмитра Бортнянського, Максима Березовського та багатьох інших. А коли з певних причин український доробок присвоїти було неможливо, пам'ять про нього стиралася прямими заборонами або негацією. В іншому випадку, знакові репрезентанти української культури, висвітлювалися однобоко, з підкресленням їх непрофесійності або епігонства, як це бачимо на прикладі аналізів творчості Михайла Вербицького та Миколи Лисенка.

Відтак запропонований термін «ґрас-рутс» є першою спробою переосмислення сутності української музики, що, незважаючи на подібність зі західними аналогами, принципово вирізняється своєю опорністю на народну, фольклорну основу. Таке глибинне національне забарвлення надає їй унікальності і нової якості, що й вимагає відповідного означення. В цьому контексті етимологія терміна «ґрас-рутс» якнайкраще відображає принцип творення знизу–вверх, від народної основи – до професійного мистецтва, а не навпаки, як це бачимо в західноєвро-

пейській культурі, коли аристократичні салони стали об'єктом наслідування в середовищі бюргерської культури.

Так, за принципом низхідного руху творилася нова салонна музика вподобана міщанами й купцями, що негативно оцінювалася тогочасними європейськими критиками мистецтва. Натомість українська версія німецького бідермаєра жила народними інтонаціями і ця принципова різниця вимагала кардинальної переоцінки мистецького спадку українських композиторів, чия творчість призначалася для салонного, домашнього музикування. На цій основі формувалася міщанська, маєткова культура, спрямована вгору від аматорства до професіоналізму рівня високого *грас-рутс* мистецтва.

Це в особливий спосіб вирізняло українське мистецтво посеред жанрового розмаїття західноєвропейської музики, а також увиразнювало і зміцнювало інтонаційний стрижень національного мислення.

Наукове видання

ДУБРОВНИЙ Тарас Миколайович

**ГРАС-РУТС МИСТЕЦТВО.
НОВА ЯКІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ**

Монографія

Редактор *Юлія Глиняна*
Комп'ютерне верстання *Світлани Сенік*
Обкладинка *Ірини Чайки*

У монографії на:

*с. 106 – картина німецького художника Адольфа Еберле (1843–1914);
с. 109 – картина німецького художника Карла Герпфера (1836–1897)*

Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 17,67. Тираж 300 пр. Зам.

Видавець та виготовлювач:

Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, м. Львів, 79000.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи.

Серія ДК № 3059 від 13.12.2007 р.