

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ:
ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ**

Збірник наукових праць

Рівне – 2017

Друкується за ухвалою Вченої ради Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (протокол №4 від 12 квітня 2017 р.)

Редакційна колегія:

Шевчук С.І. – кандидат філологічних наук, професор, заслужений працівник культури України, лауреат премії імені Павла Чубинського, директор Інституту мистецтв РДГУ.

Сверлюк Я.В. – доктор педагогічних наук, професор, заступник директора Інституту мистецтв РДГУ.

Мельничук С.Ф. – заслужений діяч мистецтв України, Народний артист України, професор, завідувач кафедри народних інструментів Інституту мистецтв РДГУ.

Дутчак В.Г. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Лабунець В.М. – доктор педагогічних наук, професор, декан педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Шиманський П.Й. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музично-практичної підготовки факультету мистецтв СНУ імені Лесі Українки.

Рецензенти:

Вербець В.В. – доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту соціології Рівненського державного гуманітарного університету;

Баран Т.М. – кандидат мистецтвознавства, Народний артист України, професор Львівської Національної музичної академії імені Миколи Лисенка.

Редактор-упорядник – Горіна Л.І.

Г 69 Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв; редактор-упорядник Л.І. Горіна. – Рівне : Волин. обереги, 2017. – 264 с.

ISBN 978-966-416-498-3

Збірник містить наукові статті, в яких розглядаються сучасні тенденції розвитку жанру народно-інструментального виконавства в Україні, культурологічні проблеми сучасного мистецтва та соціально-психологічні проблеми національної музичної освіти.

Матеріали збірника рекомендовані викладачам, аспірантам, студентам старших курсів вищих мистецьких навчальних закладів, а також усім, хто цікавиться проблемами народно-інструментального виконавства.

УДК 7.071.5

ЗМІСТ

<i>Дутчак В.Г.</i> Основні тенденції в сучасному бандурному виконавстві України та української діаспори	5
<i>Черепанин М.В.</i> Феномен естрадного виконавського стилю Валерія Ковтуна (пам'яті Метра світового акордеона)	13
<i>Бовсунівська Н.М.</i> Інструментальний усе-світ Волині	21
<i>Булда М.В.</i> Джазово-академічний напрямок виконавської і композиторської діяльності вітчизняних та зарубіжних баяністів-акордеоністів (на матеріалі творчості А.Білошицького)	30
<i>Гулянич Ю.М.</i> Цимбали у композиторській творчості Богдана Котюка	37
<i>Дуда Л.І.</i> Музична обробка фольклору у репертуарі бандуриста-виконавця	42
<i>Князев В.Ф.</i> Відображення художньо-виконавських та педагогічних поглядів В.Безфамільнова у його науково-методичних працях	47
<i>Пасічник Л.М.</i> Традиції ансамблю троїстих музик в музичній культурі Прикарпаття	57
<i>Фабрика-Процька О.Р.</i> Хордофони України та Білорусії: історико-порівняльний аспект	67
<i>Чайка С.В.</i> Кобзарство – унікальне явище української та світової музичної культури	75
<i>Юрченко О.П.</i> Стильові напрями сучасного виконавства на цимбалах системи Шунди	85
<i>Бакшаєва Л.В.</i> Колективне музикування в ДМШ і його значення в музичному вихованні учнів	91
<i>Барзишена В.В.</i> Стильові особливості музичного жанру фламенко	98
<i>Брухаль І.Г.</i> Взаємодія теорії та практики в утвердженні Львівської цимбальної школи	105
<i>Вірясова В.Я.</i> Специфічні і сонорні прийоми гри на баяні (кнопковому акордеоні) в арсеналі композиторських засобів	116
<i>Водяний А.О.</i> Розвиток музичного інтелекту як фактора морального виховання в системах освіти різних епох	123
<i>Горіна Л.І.</i> Специфіка роботи з ансамблем домристів	130
<i>Жовнір С.С.</i> Звукозаписна репрезентація творів Латиноамериканських композиторів для гітари	135

<i>Кондратюк О.В.</i> Психологічні умови формування музичного образу в особистості підліткового віку	142
<i>Мостовий С.В.</i> Ознаки поліфункціональності у концертних творах для цимбалів Анатолія Гайдена.....	148
<i>Олійник В.Ф.</i> Інформаційно-комп'ютерні технології та їх роль у системі інструментально-виконавської підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва	159
<i>Панасюк Л.В.</i> Ансамбль народної музики «Древляни»: передумови створення та засадничі принципи функціонування	166
<i>Пилипчук В.В.</i> Специфіка звуковидобування на бандурі	172
<i>Порцев М.В.</i> Постмодернізм у творах для класичної гітари сучасних українських композиторів-гітаристів.....	177
<i>Столярчук Б.Й.</i> Традиційна українська інструментальна музика	183
<i>Ткачук Б.Ю.</i> Ударні інструменти в народно-інструментальному виконавстві України та української діаспори	188
<i>Топоровська Г.М.</i> Анатолій Грицай – засновник професійної бандурної освіти на Рівненщині (до 60-ччя відкриття класу бандури на Рівненщині).....	195
<i>Турко Н.Є.</i> Базові фазиси вдосконалення конструкції бандури к академічного концертного інструмента.....	202
<i>Томашівська М.М.</i> Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства: історія і сучасність сопілкового ансамблю	210
<i>Федорняк Н.Б.</i> Народний музичний інструментарій української діаспори Північної Америки: автентичне та професійне виконавство	216
<i>Хлебнік П.І.</i> Скіра Роман Якович – основоположник Волинської школи цимбалістів.....	223
<i>Хмелюк М.О.</i> Етапи формування позиційної аплікатурної системи студента-баяніста	231
<i>Шпитальна І.М.</i> Владислав Золотарьов – феномен творчості	236
<i>Юсипчук П.П.</i> Історичні передумови розвитку духових народних Інструментів Гуцульщини.....	242
<i>Югова О.В.</i> Психологічні засади бандурного виконавства	250
<i>Про авторів</i>	259

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ В СУЧАСНОМУ БАНДУРНОМУ ВИКОНАВСТВІ УКРАЇНИ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Анотація. У статті проаналізовані основні тенденції виконавської культури бандуристів традиційна, синтезуюча, трансформуюча. Визначені провідні виконавські моделі у сучасному бандурному мистецтві на основі сольної та колективної практики бандуристів України та української діаспори. Підкреслено вплив інструментарію (модернізованого чи реконструйованого) на виконавські тенденції бандурного мистецтва. Відзначено характерні виконавські стилі творчості бандуристів.

Ключові слова: бандурне мистецтво, виконавство, виконавські моделі, інструментарій бандуристів, виконавські стилі.

Аннотация. В статье проанализированы основные тенденции исполнительской культуры бандуристов – традиционная, синтезирующая, трансформирующая. Определены главные исполнительские модели в современном бандурном искусстве на основании сольной и коллективной практики бандуристов Украины и украинской диаспоры. Подчеркнуто влияние инструментария (модернизированного или реконструированного) на исполнительские тенденции бандурного искусства. Отмечены характерные исполнительские стили творчества бандуристов.

Ключевые слова: бандурное искусство, исполнительство, исполнительские модели, инструментарий бандуристов, исполнительские стили.

Annotation. This article analyzes primary tendencies of performing culture of bandura players: traditional, synthesizing, transforming. Leading performing models of modern bandura art based on solo and collective practice of Ukrainian and diaspora bandura players are being defined. Influence of instruments (modified or renovated) on the performing tendencies of bandura art is being emphasized. Typical performing styles of bandura players art is being marked.

Key words: bandura art, performance art, performing models, bandura players' instruments, performing styles.

Постановка проблеми. Бандурне виконавство ХХ – початку ХХІ ст. становить складну багаторівневу систему, що передбачає взаємодію різних площин, зокрема – використання відповідного інструментарію, його реконструкцію чи вдосконалення; особистісні психологічні показники виконавця чи виконавців; комунікацію виконавців і слухачів; домінування певних виконавських форм (сольних

чи колективних); пріоритети в ієрархії жанрів репертуару й їх розвиток; специфіку композиторської творчості; фахову кваліфікацію виконавців (професіоналізм чи аматорство); сферу виконавської творчості (академічну чи фольклорну); гендерні фактори виконавства; форми презентації виконавства («живу» – сценічну, фестивальну, вулично-мандрівну чи «звукову» – у звукозаписах, відеозаписах, у медіа-форматах); стиль інтерпретації у виконавстві тощо. Актуальність дослідження виконавських процесів у бандурному мистецтві посилюється необхідністю вивчення специфіки її розвитку і повноцінного функціонування в умовах як тереного, так й еміграційного чи діаспорного середовища.

Метою пропонованої статті є аналіз провідних тенденцій бандурного виконавства в Україні та діаспорі на сучасному етапі – межі ХХ – початку ХХІ ст.

Аналіз досліджень. Пропонована стаття продовжує попередні напрацювання автора [6–11], узагальнює сучасні дослідження теоретично-виконавських компонентів бандурного мистецтва та традиційного кобзарства, здійснені дослідниками О.Бобечко [2], О.Ваврик [3], С.Вишневською [4], Л.Дудою [5], Л.Мандзюк [16], В.Мішаловим [18], Н.Морозевич [19], О.Ніколенко [21], І.Панасюком [22], К.Черемським [24] та ін. Крім того, до наукового пошуку залучені праці з теорії музичного виконавства та музичної соціології. У статті здійснена спроба комплексного аналізу бандурного виконавства сучасності, виокремлення основних тенденцій виконавської творчості.

Виклад основного матеріалу. *Сольна виконавська модель* є найдавнішою в бандурному мистецтві, бере свій початок ще з часів кобзарства, спадкоємцем традицій якої і виступає сучасне бандурне мистецтво. Її характерними усталеними рисами були чоловічий характер співу та гри; діатонічний інструментарій (кобза, бандура); усна форма побутування та передачі досвіду; чітка жанрова ієрархія репертуару, домінуючими в якій були епічні вокально-інструментальні жанри (думи, історичні пісні, духовні псалми та канти); мандрівний характер виконавства; співтворчість музично-творчого процесу – перебування і творення виконавця-кобзаря у колі слухачів (на майдані, біля церкви, на ярмарку, на вечорницях); професійний статус кобзарів (цехові об'єднання – братства, лебійська мова, фаховий заробіток); християнська доктрина моральних і культурних цінностей.

Під впливом процесів академізації, фемінізації, міжкультурної взаємодії сольна модель бандурного виконавства поступово набувала домінування інших рис. І сьогодні це – жіноче і відроджуване чоловіче

вокально-інструментальне виконавство концертного типу, хроматизований інструментарій, професійно-академічні освітні форми, розширення жанрово-стильового спектру композиторської творчості для бандури, синтезування бандурного мистецтва із здобутками академічного чи естрадного співу.

Ансамблева виконавська модель – порівняно нова, але вже впродовж ХХ ст. змогла виробити свої закономірності від впливом традиційних вокальних ансамблів і хорового музикування українців, що закріпило поширені виконавські форми – жіноче тріо бандуристок, чоловічі квартети, однорідні (чоловічі, жіночі, дитячі) і мішані капели.

Інструментарій бандуристів пройшов довгий шлях еволюції, і на сьогодні представлений бандурами як виробництва України, так і діаспори. Бандуристи діаспори впевнено тримають лідерство у справі розвитку традицій харківського способу гри, а відповідно і інструментарію, що представлений бандурами «Полтавками» виробництва братів О. і П. Гончаренків, В.Вецала, К.Блума та ін. Київський тип інструментарію в країнах зарубіжжя поповнюється із України традиційними моделями І. Склера, та в останні роки – В.Герасименка, Р.Гриньківа. Зауважимо, що для ансамблевого і любительського музикування є характерною більша опора на інструментарій київського типу, виготовлений в Україні, що є більш простіший для опанування, доступніший для придбання. Виконавці-професіонали в більшості володіють кількома типами інструментів (хроматичними і діатонічними харківського та київського типів), як, наприклад, Віктор Мішалов, Юліан Китастих, апробовують інструменти індивідуальних експериментальних конструкцій.

Серед сучасних бандуристів України і діаспори активно функціонують й реконструйовані інструменти стародавнього типу, як, наприклад, кобза Вересая, старосвітська діатонічна бандура, торбан. Паралельно їх відродженню відбувається відтворення традицій вуличного, мандрівного музикування (на інструментах різного типу), що знайшло своє відображення як в Україні, так і за кордоном (Остап Кіндрачук, Віктор Пашник, Володимир Горбатюк, Ярмо Антоневич, Роман Боцюрків), а також у фестивальній вуличній практиці (фестиваль «Кобзарська трійця» у Києві, етнографічні та фольклорні фестивалі в Україні та за кордоном). Традиційне виконавство також входить до конкурсних змагань бандуристів – зокрема, як номінація на Міжнародному конкурсі виконавців імені Г.Хоткевича (Харків), Всеукраїнському конкурсі імені Г.Китастого (Київ) та ін.

Композиторську творчість для бандури слід розглядати в двох площинах: оригінальна творчість для солістів і ансамблів та обробки та аранжування для соло і ансамблів. Перший напрям формує базу авторського репертуару для бандуристів різних жанрів, форм, стилів. Другий – в більшості становить активну роботу з фольклорними джерелами і матеріалом для інших інструментів, що опрацьовується, адаптується, перекладається, творчо переосмислюється для бандури. Композиторська творчість часто суміжна з виконавською. Таких прикладів в бандурному мистецтві чимало, починаючи від Г.Хоткевича, С.Баштана, Г.Китастого та ін. У сучасному бандурному мистецтві України та діаспори слід відзначити діяльність композиторів-виконавців Оксани Герасименко, Романа Гриньківа, Георгія Матвіїва, Юліана Китастого, Ярослава Джуса, Юрія Фединського, Марини Круть та ін. Багато композиторів творчо співпрацюють з виконавцями, присвячуючи їм свої твори, апробовуючи в їх діяльності свої новації. Напрямок обробки і аранжування, створення популярних кавер-версій відомих інструментальних і вокально-інструментальних мелодій більше притаманний самим виконавцям як засіб розширення репертуару, пошуку свого виконавського стилю. Це спостерігаємо, зокрема, у діяльності гурту «Шпилясті кобзарі», дуєту «B&B Project» та ін.

Серед творчих «профілів» виконавців розрізняються «творчо-пошуковий», «виконавсько-відтворювальний» та «інтерпретуючий» напрями (за Т.Жуковською). «Творчо-пошукова спрямованість характерна для написання музики. Виконавсько-відтворююча – для реалізації музичного твору у звучанні. Інтерпретуюча – для розкриття її виразного потенціалу. У музичній практиці перелічені напрями доповнюють один одного, але разом з тим, кожен з них має свої чітко виражені специфічні особливості» [12, с. 234]. Взаємодію згаданих виконавських профілів спостерігаємо в активній діяльності багатьох сучасних бандуристів – виконавців і педагогів.

Важливими факторами впливу на сучасний стан виконавського мистецтва бандуристів стає соціальне середовище, адже «соціальні цінності впливають на всі рівні існування музики в певному середовищі, тобто і на форми її буття, на слухацьке сприйняття, на виконавську манеру, на композиторську творчість тощо» [20, с. 39]. Саме соціальний запит зумовив активне залучення бандури як інструмента та виконавців на ньому до багатьох сучасних музичних проєктів, що представляють різні жанри, форми і стилі музикування – як традиційної музики, так і new age, folk, heavy-folk, джаз, блюз, world music, хіп-хоп, музичний шарж, рок і поп-музика. Це, наприклад, участь Юліана Китастого в

Україні та за кордоном в концертних і театральних перформенсах, Валентина Лисенка в телепроектах «Україна має талант», «Х-фактор», Ярослава Джуся в авторських проектах «Bandura style», «Ukrainian Party», Дмитра Губ'яка – в барокових проектах Республіки Польща, Георгія Матвіїва – в Європейському джазовому оркестрі. Крім того бандуристи – серед засновників і учасників сучасних молодіжних колективів «Шпилясті кобзарі», «Bandurband», «Ойкумена», «Троє зілля», «Onuka», «Mosaic», «Cherryband», «KRUT» та ін. Інструментальний тембр бандури використовується в композиціях гуртів «Океан Ельзи» та «Скрябін».

Виконавство бандуристів сьогодення численно закріплене в звуко- і відео-записах, пропагується медіаресурсами – радіо, телебаченням, інтернетом, поширюються на музичних каналах, в соціальних мережах, популяризується в соціальних фахових групах.

Бандура та бандурне виконавство в останні десятиліття активно представлені на фестивалях і конкурсах – «Дзвени, бандуро!» (Дніпро), «Провесінь» (Кропивницький), «Віднови себе» (Київ), мандрівних фестивалів «Червона Рута», «Етноеволюція», «Захід», «Мазепа-фест», «Країна мрій» та ін.

У бандурному мистецтві з другої половини ХХ – початку ХХІ ст. чітко простежуються такі провідні тенденції виконавської культури бандуристів: традиційна (закріплююча, консервуюча); синтезуюча (об'єднуюча); трансформуюча (експериментальна). Традиційна тенденція характеризується домінуючим сприйняттям бандури (і виконавцями, і слухачами) як національного українського символу. Звідси – використання і культивування традиційних кобзарських жанрів – думи, псалми, історичної пісні, побутових танців тощо; збереження виконавської стилістики, способів гри, характерних для окремих регіонів України. Синтезуюча тенденція визначається об'єднанням традицій кобзарського музикування з досягненнями сучасної музики, як української, так і світової. Перші ознаки цієї тенденції знаходять свій вияв паралельно процесам початку професіоналізації й академізації бандурного мистецтва – формуванням системи музичної освіти бандуристів, розвитку конкурсно-фестивального руху, розвитку ансамблевого і сольного виконавства вокально-інструментального й інструментального жанрового спрямування, активізації композиторської творчості. Характерним є і синтез української музики з музикою навколишнього оточення, що веде до появи нових чи перевтілення відомих жанрів, музичної взаємодії культур. Трансформуюча тенденція у бандурному виконавстві визначається експериментаторськими рисами, що знайшли своє відображення з 90-х років ХХ ст. і розраховані на пошуки

перспективи у розвитку, подальшому побутуванню бандури як українського інструмента в умовах процесів глобалізації, входженням бандуристів до міжнародних виконавських проектів.

Висновки. Проведений аналіз дає підстави для таких узагальнень.

1. Розвиток і видозміни виконавства бандуристів завжди відбувалися в історико-суспільному і культурно-мистецькому контексті, відчуваючи впливи академічної музичної сфери, що визначило відповідні жанрові і стильові показники виконавської творчості в бандурному мистецтві, що продовжуються і на сучасному етапі.

2. У сольному виконавстві спостерігаються провідні моделі концертно-сценічного та традиційного типу. Серед солістів бандуристів популярними сьогодні є представники концертно-академічного напрямку виконавства (Роман Гриньків, Володимир Єсіпок, Тарас Столяр, Тарас Лазуркевич, Олег Созанський, Дмитро Губ'як, Георгій Матвій, Володимир Войт, Віктор Мішалов, Юліан Китасти, Людмила Посікіра, Ольга Герасименко-Олійник, Людмила Дедюх та ін.), популяризуються солісти-виконавці популярно-естрадного напрямку (Світлана Мирвода, Марина Круть, Валентин Лисенко, Ярослав Джусь та ін.), проте спостерігається активне зацікавлення відродженням традиційно-автентичним типом виконавця (Микола Будник, Володимир Кушпет, Микола Плекан, Сергій Захарець, Тарас Компаніченко, Костянтин Черемський та ін.), для якого визначальними є діатонічний інструментарій, чоловіче виконавство, вулично-мандрівне середовище, історично усталений епічний і духовний репертуар.

3. В ансамблевому виконавстві вирізняється формування основних, апробованих практикою колективних форм камерних ансамблів і капел (однорідних і мішаних) під впливом вокально-ансамблевого і хорового виконавства (творчість провідних колективів України і зарубіжжя – чоловічих капел – Національної капели бандуристів ім. Г. Майбороди, Капели УТОС «Карпати», Капели бандуристів ім. Т. Шевченка, Канадської капели бандуристів, а також численних жіночих тріо, квартетів бандуристів «Львів'янки»).

4. Новаторські пошуки у виконавстві бандуристів зосереджені на розширенні інструментальних ансамблевих форм (синтезуванню звучання бандури з тембрами інших, в т. ч. неспоріднених та екзотичних інструментів), перенесенні результатів тембрального синтезу на вокально-інструментальну сферу виконавства. В останні десятиліття активізується створення тембрально неоднорідних ансамблів, для яких твориться оригінальна композиторська музика чи аранжування (дует бандура і баян – «Діалоги», «B&B Project»). В

ансамблях з бандурою використовуються фортепіано, флейта, сопілка, скрипка, цимбали, ударні, рідше гобой, саксофон, орган. Розширюється коло колективів, що представляють нові виконавські стилі популярного характеру, орієнтуються на аранжований репертуар (транскрипції, кавер-версії, музичні шаржі тощо) або на власну композиторську творчість.

5. Активізація в останні десятиріччя творчості вокально-інструментального та інструментального напрямів виконавства, які репрезентуються як академічними усталеними формами, так і представленням в естрадній, популярній, роковій та джазовій музиці.

6. Перенесення традицій сольного концертного виконавства в колективний (ансамблево-оркестровий) напрям виконавства, зокрема в обробках і аранжуваннях (кавер-версії відомих українських та зарубіжних світових хітів).

7. Формування яскраво виражених рис стилів індивідуального виконавства (традиційного, класичного, романтичного, імпресіоністичного, естрадно-популярного, джазового, авангардного), що проявляються у підборі репертуару, його спрямованості як на внутрішні ознаки виконавського стилю кобзарства (національна ознака), так і на зовнішнє мистецьке оточення (наближеність музики до неукраїнського споживача).

8. Універсалізм бандуристів стосовно освоєння інструментарію (діатонічного і хроматичного) і відповідного репертуару (автентичного і авангардного), представлений творчістю виконавців України – Дмитро Губ'як, Богодар Баглай, діаспори – Віктора Мішалова, Юліана Китастого.

9. Яскраво виразна тенденція до загальної професіоналізації бандурного мистецтва в Україні та діаспорі, представлення бандури в різноманітних мистецьких проектах академічного, джазового, естрадно-розважального напрямів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берегова О.М. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? / О.М.Берегова: Наукове видання. – Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2006. – 388с.

2. Бобечко О. Ю. Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. Ю. Бобечко. – Львів, 2013. – 20 с.

3. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / Оксана Ваврик. – Тернопіль: Збруч, 2006. – 221 с.

4. Вишневська С. В. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / С. В. Вишневська. – Львів, 2011. – 18 с.

5. Дуда Л. Фольклорні жанри та їх трансформація у творчості для бандури: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Л.І.Дуда. – Івано-Франківськ, 2016. – 20 с.

6. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя: монографія / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. – 488 с.+ 72 іл.

7. Дутчак В.Г. Бандурне мистецтво діаспори. Проблеми виконавства. / В.Дутчак // Мистецтвознавчі записки – Київ. – В.5 – 2004. – С. 22–29.

8. Дутчак В.Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя крізь призму теорії традиції / В.Дутчак // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. пр. – Вип. 5 / [ред. кол. Рожок В. І., Посвалюк В. Т. та ін. ; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – С. 173–184.

9. Дутчак В.Г. Спадкоємність виконавських традицій у бандурному мистецтві діаспори / В.Дутчак // Виконавське музикознавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – В.47, кн. 11. – Київ, 2005. – С. 119–129.

10. Дутчак В.Г. Трансформація ансамблевого виконавства бандуристів України та діаспори / В.Дутчак // Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер.: Педагогіка і психологія. – зб. статей: – Ялта: РВВ КГУ, 2009. – Вип. 23. – Ч. 2. – С.118–130.

11. Дутчак В. Виконавські моделі в аудіографії та відеографії бандуристів українського зарубіжжя / В. Дутчак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – В. 26–27. – 2012–2013. – Івано-Франківськ, 2013. – С. 166–173.

12. Жуковська Т. Виконавська культура у контексті творчого діалогу: Автор музичного твору – виконавець / Т. Жуковська // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – В. 26–27. – 2012–2013. – Івано-Франківськ, 2013. – С. 232–237.

13. Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). – К.-Дрогобич: Відродження, 2000. – 98 с.

14. Кушпет В. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX – початок XX ст.) / Володимир Кушпет. – Київ: Темпора, 2007. – 592 с.

15. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії / Степан Максимюк. – Львів–Вашингтон: Видавництво Українського Католицького університету, 2003. – 288 с.

16. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Л. С. Мандзюк. – Х., 2007. – 18 с.

17. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства / Е.Н.Маркова. – Одеса, 2002. – 128 с.

18. Мішалов В. Харківська бандура: культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті / Віктор

Мішалов. – Харків: Видавець Савчук О. О., 2013. – 368 с. ; 109 іл. – Серія: «Слобожанський світ». Випуск 7.

19. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. В. Морозевич. – Одеса, 2003. – 16 с.

20. Нариси з музичної соціології: навчальний посібник для вищих і середніх спеціальних навчальних закладів / Кияновська Л.О., Пилатюк О.Б., Скорик А.Я., Ластовецька-Соланська З.М. – Львів: «Сполом». – 2011. – 146 с.

21. Ніколенко О.І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис.... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. / Ніколенко Олена Іванівна – Л., 2011. – 16 с.

22. Панасюк І. І. Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства: автореф. дис. на здобуття наук. супеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. В. Панасюк. – К., 2008. – 16 с.

23. Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (18–19 червня 2016 р.) ; упоряд. К. П. Черемський. – Харків: Видавець Савчук О. О. ; НМНК «Музей Івана Гончара», 2016. – 232 с.: [16 іл.]

24. Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури / Кость Черемський. – Харків: Видавництво «Атос», 2008. – 248 с.



УДК 780.847.2 – 048.23

М.В. Черепанин,
м. Івано-Франківськ

ФЕНОМЕН ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ

ВАЛЕРІЯ КОВТУНА

(пам'яті Метра світового акордеона)

Анотація. У пропонованій статті аналізується специфіка естрадного виконавського стилю сучасного акордеоніста Валерія Ковтуна. На основі його біографії розкриваються етапи професійного зростання артиста, індивідуальні особливості творчих досягнень, діяльність у справі підтримки талановитої молоді.

Ключові слова: акордеонна музика, естрадне мистецтво, виконавський стиль, творчі досягнення.

19 лютого 2017 року перестало битися серце легендарного акордеоніста, неперевершеного музиканта-віртуоза, володаря призу «Золотий акордеон Росії», лауреата державної премії, народного артиста Російської Федерації, кримчанина

Валерія Ковтуна. Велична постать музиканта – це ціла епоха в історії естрадного мистецтва. Якщо говорити про кращих представників цього напрямку, яскравих артистів, неповторних, самобутніх, – то ім'я Валерія Ковтуна повинно бути названим одним із перших. Його манера гри відрізняється особливою вишуканістю, естетичним смаком, блискучою віртуозністю, витонченою звуковою культурою.

Аннотація. В предлагаемой статье анализируется специфика эстрадного исполнительского стиля современного аккордеониста Валерия Ковтуна. На основании его биографии раскрываются этапы профессионального совершенствования артиста, индивидуальные особенности творческих достижений, деятельность в деле поддержки талантливой молодежи.

Ключевые слова: аккордеонная музыка, эстрадное искусство, исполнительский стиль, творческие достижения.

Abstract. This article analyzes the specifics of the modern pop-music performance style of the accordionist Valery Kovtun. Based on his biography this article reveals stages of professional development of the artist, features of individual creative achievements, activities in support of talented youth.

Keywords: accordion music, pop art, performing style, creative achievements.

Метою статті є розкриття феномену естрадного виконавського стилю акордеоніста Валерія Ковтуна. В контексті його біографії ми намагалися показати основні етапи творчості та індивідуальні особливості артиста в досягненні музичного професіоналізму.

Не одне покоління вдячних слухачів ностальгічно пов'язують свою молодість з музикою Ковтуна. Гра Маестро, його популярні обробки і мелодії залишили в їх серцях незабутній слід, ввійшовши в свідомість яскравими спогадами про минуле, нехай не завжди сите, проте цілком стабільне і, головне, безповоротно пройдене молоде життя. До останніх днів артист знаходився у відмінній формі, був еталоном досконалості, обдарованістю і талантом примножуючи свої виконавські досягнення, популяризуючи цей унікальний інструмент серед молодих музикантів і слухачів.

В. Ковтун народився 10 жовтня 1942 р. в Керчі (Україна), у самий розпал тяжких воєнних подій на Кримському півострові. За розповідями матері Тамари Лаврентіївни, сім'я жила дуже бідно. Після загибелі Андрія Івановича, батька Валерія, мати залишилася одна з двома дітьми. Жили упроголодь. І хоча музичні здібності сина виявилися рано, про заняття музикою не могло бути й мови. Інструменти коштували дорого і були для сім'ї не по кишені. Валерій кожному неділю ходив на ринок, де продавалися баяни і акордеони і з неприхованим інтересом дивився на

ці чудо-інструменти. Після війни у продажі з'явилося багато трофейних акордеонів, притягуючи покупців своїм яскравим і ошатним зовнішнім виглядом. Семирічний Валерій із заздрістю дивився на щасливих володарів цих інструментів, і коли торгівля на ринку завершувалася, безнадійно зітхаючи, засмучений повертався додому.

І все ж таки заповітна мрія мати свій інструмент не покидала Валерія, і він весь час просив маму купити йому баян. Чому баян? Та тому, що акордеон вважався інструментом «західної», чужої культури. Згадаємо, вже почалася холодна війна і пишним цвітом розквітло надумане поняття «космополітизм».

Розуміючи заповітну мрію сина, Тамара Лаврентіївна почала економити, щоби зібрати гроші на інструмент. Старша донька Людмила влаштувалася на роботу, і згодом Валерій купив баян. Наступним кроком до систематичних занять музикою стало звернення до відомого в Керчі педагога Григорія Гордійовича Чемериса з проханням прийняти Валерія до свого класу. Оцінивши здібності підлітка, педагог дав згоду з ним займатися, але в зв'язку з тим, що план набору по баяну був уже виконаний, запропонував перейти на акордеон. Зрозуміло, що виникли нові клопоти з інструментарієм – потрібно було терміново продавати баян і купляти акордеон. Не бажаючи перекладати ці турботи на плечі матері, яка й без цього була зайнята на роботі цілими днями, Валерій вирішив проявити самостійність і відніс баян до комісійної крамниці з надією продати його, чи обміняти на акордеон. За недосвідченістю він не підозрював, чим це могло закінчитися, але, на щастя, все обійшлося і завдяки щасливому випадку Валерій повернувся додому з акордеоном фірми «Hohner». Було це у 1953 році.

Заняття з педагогом приносили помітні результати. Г.Чемерис був задоволений своїм учнем, який помітно випереджував своїх ровесників. Він залучав Валерія до концертної діяльності, даючи виступати на міських, районних і обласних оглядах художньої творчості. На них молодий акордеоніст отримав першу практику оркестрової гри, коли Г.Чемерис включив його до свого естрадного оркестру, який складався з дорослих, досвідчених музикантів.

У той же час Валерій несподівано виявив, що хороший музикант має високий статус не лише в спільноті дорослих. Цей статус може прислужитися і серед звичайних однолітків, і серед вуличних хлопчаків. Справа в тому, що вулиця, на якій жили Ковтуни, кишіла підлітками кримінальної поведінки. І це також було знаком тяжкого післявоєнного часу. Вони переслідували Валерія, зі знущанням і погрозами ставилися до занадто «правильного хлопчика» до тих пір, поки не почули його гру.

Після цього всі їх домагання припинилися і молодий акордеоніст став «поважним» у їхньому середовищі.

Після закінчення музичної школи В. Ковтун працював акомпаніатором в клубі Суднобудівного заводу (1960) і поступив навчатися в заочний Народний університет мистецтв. Потім була служба в армії, яку він проходив у військовому духовому оркестрі, грав на альті-тенорі, а згодом в естрадному оркестрі на акордеоні. В 1963 р. поступив до Миколаївського музичного училища. Весь цей час продовжувалися інтенсивні заняття на акордеоні, іноді по 10 годин щоденно. Водночас Ковтуна запрошують до Миколаївської філармонії акордеоністом естрадного молодіжного оркестру. Було це у 1964 році. Молодого артиста постійно переслідувало бажання досягнути рівня професійного виконавця. Валерій Андрійович згадує, що еталоном для нього був акордеоніст Михайло Макаров, до якого він іноді звертався за консультаціями і нотною літературою. Крім цього, поштовхом до досконалості стало придбання американського самоучителя гри на акордеоні, де було багато корисних порад відносно прийомів гри (швидка гра терціями, акордова техніка та ін.), якими музикант користувався до останнього часу.

Одним із кумирів В. Ковтуна був Борис Векслер, який працював артистом Москонцерту. Його виступи часто транслювалися по радіо і телебаченню, а фірмою «Мелодія» були випущені грамплатівки.

Черговим кроком до досконалості став приїзд до Москви американського мюзик-холу за участю акордеоніста Діка Контіно і сестер Беррі. Їх виступ відбувся у Зеленому театрі, де Контіно грав у супроводі квартету, виконуючи популярні мелодії. Публіка була в захваті, коли музикант у «Венеціанському карнавалі» Н. Паганіні вправно жонглював інструментом, перевертаючи його з однієї сторони на другу, не припиняючи при цьому віртуозну гру.

Виступ американських артистів дало неабиякий поштовх популярності акордеона в СРСР і сприяло появі таких музикантів, як Едуард Газаров, Борис Векслер, Валерій Арафаїлов та багатьох інших. Вони працювали на естраді як солісти, а також грали в супроводі інструментальних ансамблів і джаз-оркестрів. У свій час їх популярність справляла на людей захоплююче враження. Валерій був самим молодшим серед них і його дуже зацікавили професійні досягнення цих музикантів, їх технічність, артистизм, манера виконання. Він розумів, що було б цілком доцільно об'єднати ці досягнення в одне ціле і на цій основі створити власний виконавський стиль. Спостерігаючи за старшими колегами, В. Ковтун запозичував у них все найкраще і

приймав для себе таке рішення – технічно грати як В.Арафаїлов, робити обробки як Б.Векслер, виражати свої емоції як М.Макаров.

На жаль, на початку своєї творчої кар'єри В.Ковтун грав на інструментах не кращої якості. Зрозуміло, що це було пов'язано з матеріальними труднощами. Його першим професійним інструментом був акордеон марки «Weltmeister-supita», а з часом він придбав «Skandalli-super VI», яким користувався до останнього часу.

1967 року В.Ковтуну запропонував роботу популярний танцівник Махмуд Есамбаєв. Згодом музиканта запрошують до Гомельської філармонії, адміністрація якої створила йому найкращі умови для роботи. Ковтун багато виступав з артистами кіно і співаками. 1975 року він переїжджає до Сімферополя, співпрацює з Юрієм Багатіковим. Тут він створює оркестр із 12 чоловік, яким керує і з яким виступає в якості соліста.

Наступною була пропозиція Йосифа Кобзона працювати в Москонцерті (1979), на яку В.Ковтун дав згоду. В цей період він виступає як акомпаніатор і аранжувальник, соліст інструментального ансамблю і провідних оркестрів Москви. Його партнерами також були відомі співаки і артисти: Людмила Зікіна, Лев Лещенко та ін. Декілька років він вів передачі на радіо «Маяк» і «Ехо Москви» під назвою «Зірки аккордеона». Концертну діяльність Ковтун поєднує з навчанням в Київському інституті культури, який закінчив у 1991 році за спеціальністю «Режисура масових дійств».

В 1980 році В.Ковтун створює інструментальний ансамбль, у складі якого грали І.Юрченко, А.Буров, В.Хренов, Є.Рябий (ударні інструменти), В.Тимашов, І.Кантюков, Н.Шайхлісламов (контрабас, бас-гітара), В.Трухачов, М.Кочетков, В.Ломов (гітара). Творчість цього колективу і його керівника користувалася великою популярністю і визнанням. Музиканти постійно виступали з сольними концертами на радіо і телебаченні, брали участь у фестивалях і шоу-програмах. За інформацією журналу «Народник» (№ 2, 2009), інструментальний квартет під керівництвом В.Ковтуна був включений до програми XXI Міжнародного фестивалю «Баян і баяністи», художнім керівником є професор Фрідріх Ліпс.

Творчий ріст музиканта ніколи не зупинявся, він готував сольні концерти, програму яких успішно представляв перед кваліфікованою комісією. Крім цього, він є лауреатом міжнародних конкурсів та фестивалів виконавців на народних інструментах (Будапешт, 1977), телевізійних фестивалів «Райдуга» (Москва, 1980) і «Пісня-90» (Москва,

1990), випускає серію компакт-дисків. Ім'я В.Ковтуна стає відомим у багатьох куточках країни і за кордоном.

В 1997 р. йому вперше прийшлося грати в концертному залі «Росія». Як потім згадував видатний піаніст і диригент Михайло Плетньов, люди, намагаючись потрапити на концерт, вже за 100 метрів до входу запитували про зайві квитки. У підготовці до виступу артиста брали участь Державний симфонічний оркестр і високопрофесійні аранжувальники. Після успішного дебюту В.Ковтуна щорічно стали запрошувати до найпрестижніших залів Москви та інших міст країни. Він виступає з народним оркестром Татарії, симфонічним оркестром Великого театру, оркестрами під керівництвом Юрія Силантьєва і Михайла Плетньова.

Тим часом, В.Ковтун, маючи великий практичний досвід, збагатив виконавство на акордеоні багатьма новими прийомами гри, привніс на естраду свій, «ковтунський» стиль виступу, який відрізнявся легкістю і невимушеністю, повною свободою виконання. Доставити задоволення глядачу, змусити його усміхнутися, відпочити від повсякденної суєти і турбот, – ось призначення артиста естради, вважає В.Ковтун. Репертуар артиста складали створювані ним обробки та аранжування багатьох популярних класичних, естрадних і джазових творів вітчизняних і зарубіжних авторів, мелодій народів світу. Серед них: «Арія» Й.С.Баха, «Танець з шаблями» А.Хачатуряна, «Чардаш» В.Монті, «Сіртаки» М.Теодоракіса, «Кумпарсіта» Х.Матіса Родрігеса, «Лібертанго» і «Адіос Ноніно» А.П'яцоллі, «Аве-Марія» Ф.Шуберта, «Венеціанський карнавал» Н.Паганіні, «Політ джмеля» М.Римського-Корсакова, «Бессаме Мучо» К.Веласкаса, «Коханий мій» Дж.Гершвіна, «Фернандес» Д.Росса, «Тіко-тіко» С.Абреу, «Карусель» Ю.Шахнова. Музикант пропонував слухачу акордеонну версію цих творів, підкорюючи при цьому свою манеру виконання до особливостей форми і стилю музики. В.Ковтун виконував і власні твори. Багато його композицій ввійшли до репертуару сучасних акордеоністів та естрадних колективів. Це «Уява про Париж», «Молдавські награвання», «Присвята Л.М.», «Карнавал на Кубі», «Відвертість», «Прощення», «Російський мюзет», «Іспанська дівчина», Фантазія на тему «Лоліта» та багато інших. В.Ковтун також написав музику до мюзиклу «Доктор Живаго», який був поставлений в Німеччині. Всього ним створено більше 50-ти мелодій.

Специфіка і неповторність обробок В.Ковтуна приховані у вишуканості манери виконання, його віртуозній техніці, оркестровому супроводі. Приступаючи до обробок, В.Ковтун перш за все старався не порушити задум автора. Він говорить: «Якщо хочеш привнести в п'єсу

щось своє, або наситити її джазовою імпровізацією, обов'язково послухай оригінал, а також по можливості й записи інших виконавців, з'ясууй, що і як вони роблять. Постарайся врахувати сильні і слабкі сторони їх обробок».

Якось Ковтуна запитали, чим досягається в концерті успіх у публіки? «Перш за все, – на його думку, – умінням відчувати настрої глядачів і заволодіти їх увагою, а заволодівши – не випускати цього ні на мить. Фактично, між виконавцем і залом весь час повинен діяти психологічний місточок, установка якого багато залежить від програми». В.Ковтун вважає, що мистецтву гри, яким він володіє, неможливо навчитися у навчальному закладі. На жаль, більшість педагогів не знає естрадної музики і не цікавиться цим жанром. Деякі музиканти хочуть грати і класику, і естраду, але роблять це непрофесійно. Більшість з них помилково вважають, що естрадну музику легше грати. В дійсності естрада – це й елементи джазу, і незвичайність гармонії, і зовсім інше розуміння форми, а ще уміння тримати себе на сцені.

Даючи поради молодим музикантам, досвідчений артист рекомендував багато уваги приділяти слуханню естрадної і джазової музики. Слухати інших не для того, щоби сліпо їх копіювати, а вчитися на багатьох прикладах відомих майстрів і поволі формувати свою виконавську манеру. Сам В.Ковтун не намагався когось копіювати і в своєму творчому амплуа завжди залишався собою.

«Крім цього, – твердив артист, – необхідно все життя прагнути до усестороннього розвитку і духовного збагачення. Бездумним «порханням» по клавішах нікого не обманеш. Як і академічний музикант, естрадник повинен бути багатогранно освіченою людиною, яка знає і літературу, і живопис, і серйозну музику. Добре мати власну велику фонотеку, частіше прикладаючи до неї свої вуха. І не зупинятися на досягнутому, якщо говорити про заняття на інструменті. Лише постійні, кропіткі, глибоко усвідомлені репетиції дозволяють завжди підтримувати гідну виконавську форму».

Музику у виконанні В.Ковтуна оваціями зустрічали у всіх куточках планети: в США, Австрії, Німеччині, Італії, Швейцарії, Фінляндії, Іспанії, Югославії, Кореї, Китаї, Чехословаччини, Румунії, Угорщині, Польщі і багатьох інших країнах. Будучи вже визнаним музикантом, В.Ковтун декілька років грав в елітному ресторані «Царська охота», де одного разу відбулася зустріч Бориса Єльцина і Жака Ширака. Протягом 4-х годин музикант виконував російські і французькі мелодії для двох президентів. У жовтні 1997 р. на сцені Державного центрального концертного залу «Росія» пройшла ювілейна програма В.Ковтуна

«Музика на біс». Серед багатьох його записів – два диски-гіганти і більше 20-ти компакт-дисків з аранжуваннями різних мелодій і авторськими творами.

1990 р. В.Ковтун отримав звання заслуженого артиста Росії, а 1996 – народного артиста. 2007 р. був удостоєний державної премії і нагороджений орденом «Дружби народів».

В період сьогодення творча діяльність В.Ковтуна була звернена до художніх перспектив молодих виконавців. Він був незмінним членом журі міжнародного конкурсу «АссоHoliday» (м. Київ), в роботі якого проявляв велику зацікавленість і увагу до учасників конкурсу, вміло спрямовуючи їх прагнення до творчого олімпу. Доречно відзначити великий внесок цього легендарного акордеоніста у справу підтримки талановитої молоді. Валерій Андрійович безпомилково визначав здібних музикантів і давав можливість їм вийти на широку дорогу творчого життя, популяризуючи їх виконавську майстерність в одному з найпрестижніших концертних залів Росії – Державному Кремлівському Палаці. Крім знаменитостей світового рівня, які виступали в сольних концертах В.Ковтуна, а саме: Рішар Гальяно, Арт Ван Дамм, на кремлівській сцені своє мистецтво демонстрували не лише молоді таланти Росії (Максим Токаєв, Марія Сонькіна), але й лауреати «АссоHoliday» – Олександр Тулінов, Володимир Гайдичук (Україна), Яна Федорук (Росмія), Ігор Квашевич (Білорусь) та інші переможці фестивалю.

Прекрасні мелодії, розкішні аранжування і блискуче виконання складають основу виконавського стилю творчості Ковтуна. У чому ж секрет його багаторічного успіху? Мабуть в тому, що музика акордеонного Маестро – це його душа, адже артист емоційно переживав все, що грав на своєму інструменті. Переживав і проживав, а люди завдячували йому самовідданою і щирою любов'ю. В Земному житті найголовнішим було для Валерія Андрійовича – музика. Це його перша любов, сенс цілого життя. Музиці він довіряв всі свої таємниці, до неї звертався в хвилини щирих роздумів про життя і побут. Саме ці духовні одкровення були джерелом творчого натхнення і професіоналізму видатного акордеоніста сучасності Валерія Ковтуна. Сьогодні яскрава Зірка талановитого артиста вказує нам шлях і дає насагу поколінню молодих музикантів продовжувати його справи, прислухатися до настанов Майстра і гідно нести славу акордеона по цілому світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Басурманов А.П. Баянное и аккордеонное искусство. Справочник / Под общ. ред. Н.Я. Чайкина / А.П. Басурманов. – М., «Кифара», 2003. – 560 с.
2. Имханицкий М.И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона / М.И. Имханицкий. – М., 2004. – 376 с.
3. Имханицкий М.И. История баянного и аккордеонного искусства / М.И. Имханицкий. – М., 2006. – 520 с.
4. Мирек А.М. Гармоника. Прошлое и настоящее. Научно-историческая энциклопедическая книга / А.М. Мирек. – М., «Интерпракс», 1994. – 534 с.
5. Черепанин М.В., Булда М.В. Естрадный олімп акордеона / М.В. Черепанин, М.В. Булда. – Івано-Франківськ, «Лілея-НВ», 2008. – 256 с.



УДК 37 (09)

Н.М. Бовсунівська,
м. Житомир

ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ УСЕ-СВІТ ВОЛИНИ

Анотація. У статті описано умови та деякі аспекти побутового музикування аматорів та самодіяльних колективних формацій. Також представлено автентичне інструментальне музикування як соціокультурна ніша, в якій акумулювалися кращі зразки народної творчості. Визначена роль інструментальної творчості як джерела самоідентичності українського народу.

Ключові слова: інструментальна музика, історія музики, традиції Волині.

Аннотация. В данной статье описаны условия и некоторые аспекты бытового музицирования любителей и самодеятельных коллективных формаций. Также представлено аутентичное инструментальное исполнительство как социокультурная ниша, в которой аккумулировались лучшие образцы народного творчества. Определена роль инструментального творчества как источника самоидентичности украинского народа.

Ключевые слова: инструментальная музыка, история музыки, традиции Волини.

Annotation. In the article the author describes conditions and some other aspects of everyday music playing by individual and collective amateur performers. Authentic music playing is represented as a socio-cultural niche which accumulated the best specimens of folk creativity. The role of folk instrumental music is defined as a source of the national identity of the Ukrainian nation.

Key words: instrumental music, the history of music, the traditions of Volyn.

Постановка проблеми. Питанням розвитку інструментального мистецтва українців займалися багато дослідників. І, загалом, національне мистецтвознавство має чимало досягнень у царині історії національної інструментальної музики. Проте й донині існує певна кількість проблем, які очікують свого розв'язання. Стаття була написана досить давно і в ній були викладені підсумки роботи над джерелами, які, здавалося, заслуговували всілякої довіри. Проте з часом в архіві автора з'являлися нові факти і видання, в яких було зроблено висновки, які відрізнялися від підсумків попередніх авторів. І поступово виявилось, що деякі з них досить далекі від об'єктивності і трактували факти з позицій імперського шовінізму... Певні запитання викликають праці М. Фіндейзена, О. Фаміцина. Та й, власне, серед українських авторів існують розбіжності щодо питання походження інструментів, етимології їх назв та різновидів, професійної приналежності окремих музикантів, неоднозначного ставлення до окремих історичних подій або особистостей (наприклад: «В другій половині XVII ст. творча скарбниця кобзарів поповнюється думами про Богдана Хмельницького. Для сучасників був він “Мойсеєм, що вивів український народ з єгипетської неволі лядської”, але після підписання Переяславської Угоди на світ з'явилася інша думка – “Бодай тобі, Хмельниченьку, перва куля не минула, а друга устрелила – в серденько уцілила”...» [21, с. 174]). З урахуванням усіх наведених вище «непевностей», в цій роботі не представлено означені глобальні дискусійні питання, а зроблено невеликий зріз і представлено неповторний повсякденний універсум інструментального мистецтва історичного регіону, який відіграв важливу історичну роль у житті нашої країни – Волині.

Метою статті є представлення соціокультурних умов, у яких творили представники інструментальних жанрів народного мистецтва важливого і складного регіону нашої держави.

Аналіз досліджень. Багатий фактаж представлено в працях В. Верховинця, К. Квітки, П. Круля, В. Кушпета, І. Мацієвського, М. Лисенка, А. Ольховського, О. Ошуркевича, М. Хая, Г. Хоткевича, К. Чечені, Д. Щербаківського, Н. Яковенко, В. Ярмоли. Досить часто до українського інструментарію звертався відомий часопис «Киевская старина».

Виклад основного матеріалу. Українство в усі часи огризалося на всі боки від тих, хто приходив до нас з мечем. Відчайдушна, часом нерівна боротьба з ворогом, породила найкращі зразки народної творчості: героїчний народний епос, думи та історичні пісні кобзарів Золотої доби козаччини. Після знищення Січі та Гетьманщини кобзарі

втрапили свій головний притулок. Ті, з ким не встигли розправитися російські стрільці або, хто не виїхав у Туреччину, розбрелися по всій Україні.

Кобзарська школа на Волині не була такою ж потужною, як чернігівська або полтавська. Зараз відомо лише декілька імен волинських кобзарів: Прокіп Скрыга (? – 13.01. 1770 р.) з с. Остапи (Лугинський повіт), який разом з Соковим та Василем Варченком був страчений в с. Кодня після придушення Коліївщини. В репертуарі місцевих митців С. Гуменюка з с. Янушполя, Д. Сапожника з с. Грижалів переважали духовні твори і думи [1, с. 137]. Ехом з Полісся лунали поетичні зойки про Волю, яка заснула: «Ходило тоді чимало кобзарів, незрячих, безталанних та голосистих і тямущих. Поліські митуси рік-річно мандрують до Києва, до Почаєва, до Корця на поклін святим місцям. На рідні села повертаються вони збагаченими на народну мудрість і пісню» [4, с. 33]. Питанням збереження кобзарського мистецтва, яке теж поступово занепадало, цікавився М. Лисенко. Музикант розумів, що не всі мають можливість вчитись у відомих майстрів, тому пропонував відкрити спеціалізовані регіональні музичні школи, в яких учні будуть навчатись за такою схемою: ознайомлення з українською культурою, вивчення регіональних мистецьких традицій, практичні заняття. Крім того, Микола Віталійович прагнув, щоб у кожній українській школі були уроки з народознавства та гри на народних інструментах [5, с. 27]. Цікавими були й етнопедagogічні засади такої науки: залежність терміну навчання від здібностей учня; ненав'язливий спосіб діагностики його індивідуальних рис; навчання «від зворотного» – заборона без певної духовної підготовки навіть торкатися інструмента; «дозування навчальної інформації», – себто здібний знайде свої секрети виконавства, а іншим вже не зарадиш; навчання за принципом «дивися і роби, як я» – це стосувалося як гри на інструментах, так і науки їх виготовлення [17, с. 122]. До того ж кобзарі-вчителі, крім власне виконавської майстерності, навчали філософії життя, намагалися виховати в учнів найкращі людські якості: совість, любов до рідної землі, її культури та історії, високі чесноти (в цьому сенсі показовим є випадок із видатним кобзарем О. Вересаєм, якого вигнали з братії та заборонили мати учнів за похвальбу подарунком – царською золотою табакеркою [Ibidem, с. 118]).

Кобзарі й бандуристи постійно зазнавали утисків від усіх режимів, які прокочувалися територією Волині, і жодна влада не схвалювала самого існування вільнолюбного, розумного, розкутого і непримиримого братства. Тому царська влада та більшовики часто звинувачували

народних митців у жебрацтві та «контрреволюції». Пізніше німецькі фашисти також винищували їх фізично: на Кременеччині досі пам'ятають Костя Мисевича (кобзаря, бандуриста, педагога, члена Центральної Ради, урядника Міністерства залізниць Української держави, сотника армії УНР) і його учнів Дмитра Гонтю і Данила Щербину. Мисевич до останнього дня (знищений у 1943 р.) робив бандури і викладав мистецтво володіння цим інструментом у місцевій музичній школі [18, с. 70; 14, с. 64]. Євген Адамцевич з дружиною був безхатченком і просив милостиню на базарах до шістдесяти років. За одну з пісень НКВС-ник бив його наганом і несамовито верещав, що «... из слепого черта зрячего делает» [3, с. 9].

Кобзарське мистецтво стало своєрідною соціокультурною нішею, в якій на довгі століття відкладався етнокультурний досвід цілого народу, щоб час від часу нагадувати про Бога та добрі діла. Проте нащадки виявлялися невдячними, надовго забувши інструмент, який став уособленням національності.

Ще одним популярним у народі інструментом є ліра. Репертуар лірників вражав різноманітністю жанрів, образів і сюжетів. Він охоплював усе життя людини від народження до домовини: молитви, сатиричні та жартівливі пісні, поминальні піснеспіви, історичні, побутові пісні та сирітські плачі. І, звичайно, без лірників не обходилися жваві вечорниці, весілля, ярмарки. Ось як описує враження від виступу сліпого лірника наш сучасник: «...несли в народ через пісню знання про певні історичні події, окремі факти суспільного життя, сімейні стосунки, примушували задумуватися, що таке добро і зло, правда і кривда, любов і ненависть. То був потужний пласт народної духовної культури, носіями якої були наші поліські сліпі менестрелі, в серцях яких, попри сліпоту, сяяло сонце. Десь із глибокого дитинства спливає спомин: на моріжку сидить сивочолий сліпий чоловік, навколо нього зібралися жінки. На колінах у незнайомця якийсь дивний дерев'яний предмет, по якому бігають пальці сліпця. Другою рукою він крутить корбу й співає. Жінки плачуть, витираючи кінчиками хусток сльози. Ми, малеча, не стільки слухаємо, скільки спостерігаємо за нашими мамами та за старцем і його грою. Мама дає мені в руку яечко, я несу його до діда й кладу в шапку, що лежить перед ним у ногах. Поруч незворушно сидить хлопчик-поводир. Потім допитуватимуся в неньки, чому вона та інші жінки так гірко плакали» [2, с. 22-23]. Дослідник З. Пшерембський вважає, що лірницька традиція найдовше зберігалася на Поліссі й Волині (причому саме ці регіони – ареали безконкурентного побутування колісної ліри) [13, с. 52]. Відомий волинський дослідник О. Ошуркевич в праці

«Лірницькі пісні з Полісся» з боєм констатує, що титани національної культури <...> практично всю увагу та енергію віддавали збереженню кобзарських традицій та репертуару. У той же час залишили лірництво поза увагою. У цій праці також вміщено спогади про школу лірника Каленика Деркача, яка була розташована в його власному помешканні. У ній навчалося до 20 лірників-сліпців з усієї Волині. Учителю сам виготовляв інструменти, а потім передавав їх своїм учням. Був хорошим лірником і вимогливим учителем. Володів невеликим земельним наділом, на якому працювали його сини. За радянської влади в 1939 р. вони були репресовані. Зауважимо, що, на відміну від «колег» з Лівобережного Полісся, лірники Житомирського та Волинського Полісся майже не співали козацьких дум, за винятком хіба що «Думи про Івана Коновченка», побутово-моралістичної «Про бідну вдову і трьох синів», «Про сестру і брата», які виконували переважно в пісенній манері [12, с. 82].

В кінці XIX – на початку XX ст. волинська шляхта захопилася новим віянням – торбаном. Незважаючи на широке використання інструменту в середніх верствах українців, значної популярності торбан не отримав: він був складним за будовою і вимагав більшого часу для вивчення та освоєння. До того ж виконавець мав бути гарним вокалістом і навіть танцюристом – вокал і хореографічні «па» були обов'язковими елементами. Тому на інструменті грали спеціально навчені селяни й дрібне панство. Серед геніальних торбаністів – сім'я Відортів. Гжегож Відорт за довге життя зробив досить багато: працював у школі кобзарів і лірників Тимка Падури; був співаком при дворі магната Вацлава Ржеуського (Ржевуцького) і жив у маєтку Є. Сангушка в Славуті; записував і виконував чимало народних пісень; був автором відомих творів «Спів Ревухи», «Золота борода», «Продаж Вацлава Ржевуцького» [8, с. 42; 19, с. 374]. Не менш талановитим був його син Каетан: композитор, ініціатор заснування першої на Волині опери; також працював у князів Сангушків. Був удостоєний честі виступати перед Государем Імператором (який обдарував музиканта золотим годинником) та Великим Князем Миколою Миколайовичем. Онук Франц також виявився здібним виконавцем і композитором, був близько знайомий з М. Лисенком, проте через серйозну травму ноги (а, значить, неможливість танцювати) залишив це заняття [7, с. 94; 9, с. 80].

Кобзарі, бандуристи, лірники, торбаністи ще з середніх віків несли кращі мистецькі традиції українства в кола вельмож. У історії музики є чимало прізвищ українських митців, які дарували своє мистецтво навіть європейським королям: бандуристи Тарашко, Чурило; лютністи Стечко, Подолян, Лук'ян, Андрейко; кобзар і лютніст Думський; лютніст і

композитор Длугорай (більш відомий під прізвиськом бандуриста Войташка). Дуже часто музикантів можна було бачити не тільки в палацах, на полях звияжних битв, а й у досить не очікуваних інституціях: «Перший стаціонарний театр на Рівненщині був облаштований 1783 року (проіснував до 1860 років) в палаці князів Любомирських у місті Дубно. В творчому колективі з рівним успіхом ставилися як опери, < ... >, так і театральні п'єси. До складу творчого колективу входили: малочисельний хор, < ... >; та невеличкий оркестр з інструментами – кобза, бандура, ліра, торбан, цимбали, сопілка, скрипка, бубон» [15, с. 155].

Українське інструментальне мистецтво розвивалося не тільки в аспекті сольної творчості. Неодмінно треба згадати одну своєрідну спілку музикантів. Нині широкий загальний звик до того, що при словах «троїсті музики» на сцену або в коло слухачів виходять декілька веселих хлопців або дідусів і починають «наярювати» легеньку «метелицю», «шевчик» або ж єврейський «фрейлахс»... Досить часто зустрічаємо запитання: власне, чому «троїсті»? Адже в колективах буває двоє або більше ніж троє виконавців? Дослідник І. Мацієвський вважав, що слово «музика» слід розуміти як «скрипаль», троїстість як символ множини. І назва колективу не є свідченням обмеженого складу – трьох виконавців. Досить часто тут грало чотири, п'ять, і навіть двоє артистів. Троїстість – це мелодія, гармонічна підтримка і ритмічна основа [20, с. 266]. Учасниками троїстих музик були, здебільшого, талановиті самоуки. Учні брали зрідка, бо навчати могли лише на слух (через необізнаність з нотною грамотою). Репертуар музик складався з народних інструментальних творів, був нескладним для виконання і дещо примітивним за змістом, проте досить великим. До всього сказаного додамо й цікаві історичні стратегії підготовки народних виконавців. Перша – родинне середовище. У ньому побутовували своєрідні зачатки тоталітаризму: якщо сімейному ансамблю був потрібен скрипаль, дитину вчили грати саме на скрипці. Бажання і наявність музичного обдарування самого учня до уваги не бралися. Добре, якщо хлопчик мав здібності. У іншому випадку він мав нещасливу долю, а професія музиканта викликала стійку відразу і несприйняття. Звичайно, частина батьків намагалася інакше захопити своїх дітей: купували інструмент, допомагали вивчити його будову, стрій; у подальшому – оволодіти репертуаром. Сімейну методику навчання характеризували ще й таким чином: «Значительную роль в культуре свадебных ансамблей играют музыкантские семьи. Здесь не только передача мастерской традиции от отца к сыну < ... >. Музыкант охотно женится на дочери музыканта,

владаючої, в отличие от других девушек, игрой на інструменті; навчає грі всіх своїх дітей, формуючи власний сімейний ансамбль-цех, стабільний і надійний колектив. В нього може входити широкий круг родичів: батько, брати, сини, зять, племінники і більш далі родичи. У полешуків рідко коли від батька до сина переходить той же інструмент – перш за все, думають про реальний ансамбль. Во багатьох слов'янських ансамблях до гри приваляють навіть маленьких дітей» [6, с. 217]. Також досить поширеним був «несімейний» метод підготовки, головним у якому було спостереження. Отрок слухав, дивився, спостерігав, запам'ятовував. А потім намагався копіювати гру та виконавську манеру старших. У цьому випадку головним була добра воля учня, його старанність, можливість вибору; професійно непридатні відсіювалися самі.

На відміну від міських музикантів, для сільського мистецького бомонду гра на інструменті не була єдиним джерелом існування. Специфіка сільського життя вимагала додаткової (навіть основної) діяльності – фермерської праці. Декілька пояснень цьому знайшов американський науковець, викладач Національної музичної академії Вільям Нолл: церковні канони забороняють музикування в інколи досить тривалі часові відрізки (напередодні великих свят); народні вірування й звичаї вважали деякі місяці та дні дуже несприятливими для одруження (а, значить, роботи в цей час не було); незнання і нерозвиненість представників сільської глибинки породжували забобони. Вважалося, що музиканти спілкуються з самим Лукавим, бо хто крім нього може дати смертній людині талант, який змушує плакати серце і душу. У сільському середовищі музикантів часто цінували як професіоналів і, одночасно, зневажали за пиятику. Таке ставлення не додавало популярності фаху і робило їх небажаними женихами [10, с. 26-40] (досить згадати знамениту пісню «Ой, хотіла мене мати за музику заміж дати»). Практично таку ж думку щодо сільських музик викладав згаданий уже Ігор Мацієвський: «На свадебных музыкантов и пастухов нередко смотрят как на чудаков, отщепенцев, “не таких, как все”. Часто посмеиваются над ними, считая сумасшедшими... Или грешниками. В Прикарпатье распространена версия о характере посмертной кары музыкантам: им приходится играть на раскаленной железной скрипке. Рачительный хозяин < ... > в селе, да и в городе нередко побаивается отдать свою дочь за музыканта, считая его гулякой, бродягой или пьяницей» [6, с. 216]. На цій обставині часто спекулювали батьки, які не бажали бачити своїх дітей у сумнівній когорті музикантів. З іншого боку – справжні професіонали не зважали на плітки, обставини й ніколи не

працювали в півсили: «Концентрация труда требует особой выносливости и напряжения (играть иногда приходилось по несколько дней подряд, порой по 3-4 часа без перерыва). С этим связаны профессиональные болезни губ, гортани, легких (у духовиков), мышц, связок (у струнников, головные боли от перенапряжения и т. д. < ... > старик умер от изнеможения прямо во время игры. Ему пришлось держать в руках очень тяжелый барабан, было жарко» [Ibidem, с. 220]. З цього можна зробити невтішний висновок, що музикантська професія часто не передбачала заробітку, достатнього для утримання сім'ї. Проте, навіть вбогі музиканти знали, що отримують чесно зароблені гроші, а не милостину.

Відомі дослідники зауважували, що історія музики України була б неповною без поважного доробку, який по собі zostавили талановиті скрипалі... Ще й сьогодні по селах Полісся можна зустріти колоритних дідусів, які «на скрипці грають краще, ніж дідько» [16, с. 103]. В селах Качин і Ставище (Волинська область) довгий час працювала династія Швораків. Подеколи в місцевості існувало декілька інструментальних капел. Це створювало конкуренцію, тому рівень виконання був досить високим. Дослідники зауважують, що настроювати інструменти артисти починали з першої струни (на відміну від митців з Рівненського Полісся, які використовували академічну манеру настройки – з другої струни) [11, с. 73]. Інструмент тримали переважно на лівому плечі, але в с. Датинь Ратнівського району бували «правоплечні» виконавці. Під час гри сиділи, виняток – хода у весільному почті (тут виконавці займали особливе місце – за тим, хто ніс коровай) та при обходженні дворів на «коляди». Мелодії – одноголосні, проте талановито варійовані (жодна частина не повторювалася буквально). Навчалися гри на інструменті переважно бідні люди, тому музика не була їх основним заробітком: більшість артистів мали основний дохід з ремесла бондаря чи теслі. Волинські скрипалі з роками формували основні правила аматорського музичного професіоналізму: наявність музичного хисту і потяг до мистецтва (аматорське музикування – досить важкий і часто невдачний спосіб підробітку), постійна практика (здебільшого навчання відбувається прямо на масових заходах – переймай мелодії на слух, далі – твоя справа), глибоке знання репертуару (автохтонного та інших регіонів – мелодії хоч і нескладні, але кількість їх – значна) [Ibidem, с. 71-77]...

Висновки. Невеликий обсяг наукової публікації не може уповні представити весь спектр надбань українських інструменталістів-аматорів. Але саме їх мистецькі традиції стали підґрунтям розвитку культури і освіти в подальшому. Творчість «звичайних геніїв» була (і

залишилася) своєрідним гарантом збереження кращих досягнень українства. Різноманітне оточення та іноземна юрисдикція, під якою довгий час перебувала територія України, не тільки не знищили «співців з народу», а й збагатили новими жанрами національне мистецтво.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ершов В. Історичні центри і шляхи розвитку культури Житомирщини (до 1917 р.) / В. Ершов // Волинь і волинське зарубіжжя. Тези доповідей та повідомлень Міжнародної конференції. – Луцьк, 1994. – С. 136–139.
2. Кондратович О. Лірницькі пісні і їхні творці та носії: повернення із забуття / О. Кондратович. – Луцьк, 2013. – С. 18–24.
3. Кулиняк Д. Майбутній гімн України / Д. Кулиняк // Пам'ятки України. – 1991. – №3. – С. 9–10.
4. Леонюк В. Шевченко на Берестейщині / В. Леонюк // Над Бугом і Нарвою. Український часопис Підляшшя. – 1995. – №3 (19). – С. 32–35.
5. Лисенко М.В. Волинські музичні інструменти / М.В. Лисенко. – Київ, 1911. – 39 с.
6. Мацеевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И.М. Мацеевский. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
7. Муха А. Композитори України та української діаспори / А. Муха. – Київ: Музична Україна, 2004. – 352 с.
8. Назаренко Є. Торбаніст Григорій Відорт / Є. Назаренко // Горохівщина крізь призму століть. Тези науково-краєзнавчої конференції. Володарськ-Волинський-Житомир. – Житомир: Журфонд, 1995. – С.41–47.
9. Никитюк Н. Музичні традиції Волині в історико-культурологічному контексті / Н. Никитюк // Київське музикознавство. – 2006. – Вип.19. – С.76–86.
10. Нолл В. Інструментальні музичні спеціалісти Східної Європи до колективізації / В. Нолл // Родовід. Наукові записки до культури України. – Київ: Видавнича фірма «Родовід», 1995. – № 11. – С. 26–42.
11. Олексюк О. Традиційна скрипкова музика в селі Ставище Камінь-Каширського району Волинської області / О. Олексюк // Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно. – К.: Видавництво ІМФЕ, 2010. – Вип. 29. – С. 71–77.
12. Ошуркевич О.Ф. Лірницькі пісні з Полісся: матеріали до вивчення лірницької традиції / О.Ф. Ошуркевич: записи, впоряд. і прим. О. Ошуркевича ; нотні транскрипції Ю. Рибак. – Рівне: Рівненська обласна друкарня, 2002. – 138 с.
13. Пшерембський З. Корбова ліра у Польщі / З. Пшерембський // Родовід. Наукові записки до культури України. – Київ: Видавнича фірма «Родовід», 1995. – № 11. – С. 43–56.
14. Романюк А. Розвиток бандурного мистецтва на Дубенщині / А. Романюк // Актуальні питання культурології: альманах наукового товариства «Афіна». – РДГУ. – Рівне, 2011. – Вип. 11. – С. 63–66.
15. Ужинський М.Ю. Зародження театральних традицій Рівненщини: кінець XVIII – початок XX ст. / М.Ю. Ужинський // Вісник Національної академії

керівних кадрів культури і мистецтв. – 2014. – № 4. – С. 154–158 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2014_4_32.

16. Хай М. Скрипка – провідний традиційний музичний інструмент українців / М. Хай // Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно. – К.: Видавництво ІМФЕ, 2007. – Число 4 (20). – С. 98–104.

17. Хай М. Структура кобзарсько-лірницьких товариств: цеховий статут і цехове аргю, етнопедагогічні засади і реконструкція / М. Хай // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2014. – № 2. – С. 116–128.

18. Холмський А. Крем'янець – Волинські Атени / А. Холмський // Літопис Волині. Науково-популярний збірник волинознавства. Головний ред. Ю. Мулик-Луцик. – Канада, Вінніпег. – Ч.5. – 1961 р. – С.63–71.

19. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу / Г. М. Хоткевич ; [упоряд., підготов. тексту, покажч. О. О. Савчук ; післямови І. В. Мацієвського, В. Ю. Мішалова, М. Й. Хая]. – Друга редакція. – Х.: Вид. Савчук О.О., 2012. – 512 с.: 202 іл. – (Серія «Слобожанський світ» ; вип. 4).

20. Штукар О. Інструментально-ансамблева гра в Україні: друга половина XVI – середина XVIII століття (за матеріалами іконографічних та письмових пам'яток) / О. Штукар // Музичне мистецтво. – 2009. – № 9. – С. 262–269.

21. Яковенко Н. Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII століття / Н. Яковенко. – Київ: «Генеза», 1997. – 380 с.



УДК 378.164

*М.В. Булда,
м. Івано-Франківськ*

ДЖАЗОВО-АКАДЕМІЧНИЙ НАПРЯМОК ВИКОНАВСЬКОЇ І КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВІТЧИЗНЯНИХ ТА ЗАРУБІЖНИХ БАЯНІСТІВ-АКОРДЕОНІСТІВ (на матеріалі творчості А.Білошицького)

Анотація. У статті розглянуто джазово-академічний напрямок творчості вітчизняних баяністів-акордеоністів. Основну увагу зосереджено на композиторській діяльності видатного українського педагога, диригента, баяніста А.Білошицького в контексті сучасного баянно-акордеонного виконавства. Охарактеризовано один із напрямів творчості до якого звертався композитор на стадії академізації зазначеного періоду.

Ключові слова: естрадно-джазова музика, джазово-академічний напрямок, композиторська творчість, стадія академізації, вітчизняні та зарубіжні виконавці, акордеоністи-баяністи.

Аннотация. В статье рассмотрены джазово-академическое направление творчества отечественных баянистов-аккордеонистов. Основное внимание сосредоточено на композиторской деятельности выдающегося украинского педагога, дирижера, баяниста А.Билошицкого в контексте современного баянно-аккордеонного исполнительства. Охарактеризовано одно из направлений творчества к которому обращался композитор на стадии академизации указанного периода.

Ключевые слова: эстрадно-джазовая музыка, джазово-академическое направление, композиторское творчество, стадия академизации, отечественные и зарубежные баянисты-аккордеонисты.

Annotation. In the article jazz-academic direction for the performing of national bayanists-accordionists. Focuses on composing outstanding Ukrainian pedagogue, conductor, bayanists A. Beloshitsky in the context of modern bayan and accordion performance. Characterized one of the areas of creativity accessed a composer under academization of the determined period.

Keywords: variety-jazz music, jazz-academic direction of the composing work, the stage of academization, national and foreign bayanists-accordionists.

Постановка проблеми. Естрадно-джазова музика привертає до себе увагу як новий різновид акордеонно-баянного виконавства, стрімка еволюція якого – від первинного середовища побутового музикування до професійного мистецтва – відбувалась особливо інтенсивно в Україні і Європі у другій половині ХХ століття. У європейському контексті цей напрямок має достатньо визначену культурологічну спрямованість, тому він розглядається нами як поліжанрове формотворення – особливий різновид (художня модель) культурної та музичної комунікації.

Творчість вітчизняних і зарубіжних акордеоністів-баяністів з часу свого становлення належала до мистецтва естради, про що свідчить історія виконавства на народних інструментах, адже народно-музичні традиції як у минулому, так і в наші дні знаходять адекватне відтворення популярної музики сучасного побуту – естрадних танцювальних жанрів, масової пісні саме в баянно-акордеонному музикуванні.

Мета статті: висвітлити композиторську діяльність Анатолія Білошицького в джазово-академічному напрямку музики для баяна-акордеона, узагальнення досвіду якої вносить суттєві корективи в сучасну наукову теорію і практику професійної академічної культури.

Завдання статті: охарактеризувати і проаналізувати професійний напрям композиторського письма на стадії *академізації* в контексті виконавської творчості вітчизняних і зарубіжних акордеоністів-баяністів зазначеного періоду.

Аналіз досліджень. Повноцінна історія вітчизняного та європейського акордеонно-баянного мистецтва, на думку М.Імханицького, бере свій початок «фактично лише з другої половини ХХ століття, а все, що було до того – лише перші кроки» [2, с.37]. Сучасна музикознавча наука дає чітку хронологію розвитку основних жанрів та його різновидів баянної музики в Україні. До них вчені відносять: обробки народної мелодії; п'єси малих форм (мініатюри); поліфонічні твори; концерти для баяна з оркестром; концертні та віртуозні транскрипції; сюїти та дитячі альбоми; диптихи, триптихи; сонати, сонатини; партити; жанри естрадної та джазової музики; камерно-інструментальна ансамблева музика авангардного напрямку [6]. Як бачимо, основні жанрові різновиди мали в основному академічне спрямування. Надбання акордеонно-баянного виконавства у напрямку естрадно-джазової музики спонукають по-новому оцінити його творчий потенціал та визначити відповідність вимогам часу. Тому для здійснення поставленого завдання необхідно проаналізувати все, що відбувалося в минулому саме з його «перших кроків». Співставлення цих процесів в контексті виконавської творчості вітчизняних і зарубіжних акордеоністів-баяністів дозволяє розглянути представлену проблему комплексно, з урахуванням характерних особливостей визначеного нами етапу і напрямку розвитку композиторської творчості А.Білошицького.

Анатолій Білошицький (1950-1995) – баяніст, композитор, педагог, диригент, представник джазово-академічного напрямку баянно-акордеонного мистецтва.¹ Інтонаційне мислення А.Білошицького проникнуто не лише рідним українським мелосом. Композитор з натхненням працював у багатьох музичних жанрах, зокрема й у сфері джазу. Він майстерно використовує неповторність його ритмо-інтонаційної стильової оригінальності, як, наприклад, у «Фантазії капричіо на теми Дж.Гершвіна» (1993), у «Прощальному вальсі Л.Ріда» чи в окремих фрагментах його партит чи сюїт.

В монографічному дослідженні М.Черепанина та М.Булди «Естрадний олімп акордеона» з'ясовано, що еволюція стильових

¹ Навчався в Житомирському музичному училищі (клас Ю.В.Восводіна, 1972). У 1978 році закінчив оркестровий факультет (клас баяна професора В.С. Панькова, клас диригування Ю.І.Тарнопольського), а в 1981-му – теоретико-композиторський факультет (клас композиції професора А.О.Коломійця). Лавреат українських республіканських конкурсів композиторів (1977, 3-тя премія, 1983, 2-га премія).

напрямків естрадно-джазової музики в контексті акордеонно-баянного мистецтва України відбувалася впродовж певного історичного періоду у відповідності до трьох визначених етапів і стадій його розвитку: *професійного становлення, філармонійної спеціалізації, академізації*. Тому, в даній статті вважаємо за доцільне простежити за **третім етапом** (1970-ті роки – до нашого часу), який характеризується активним зростанням статусу філармонійної спеціалізації, що викликало появу нової стадії розвитку – **академізації**. В цей період відбувається активне поширення акордеона та баяна у концертній діяльності музикантів, з'являються перші професійні оригінальні естрадно-джазові твори, зокрема й композиції Анатолія Білошицького. В музиці академічного напрямку використовується естрадно-джазова специфіка, акордеонно-баянне мистецтво досягає високого художнього еталону на міжнародному рівні. До його характерних тенденцій належать: становлення методичних засад професійної майстерності; опора на оригінальну музику; індивідуалізація художньо-виконавських традицій; формування джазово-академічного напрямку акордеонно-баянного мистецтва [7].

Виклад основного матеріалу. На стадії академізації відбуваються процеси, пов'язані з якісним зростанням літератури, удосконаленням конструкції готово-вибірною, багатотембрового концертного інструмента, налагодженням системи професійної освіти композиторів-баяністів, визнанням їхніх здобутків у виконавській галузі. Все це активізувало зацікавленість до народно-інструментального мистецтва в середовищі професійних музикантів. Одна з тенденцій 1970-х років – «поява джазово-академічного напрямку в баянній літературі» [4, с.68]. Його також можна відзначити як період введення стилістичних елементів естрадно-джазової музики в твори класичного зразка, що суттєво вплинуло на композиторську творчість і виконавство вітчизняних й зарубіжних акордеоністів-баяністів, зокрема й на творчість А.Білошицького^[1]. Підтвердженням цьому стала поява Джазової сюїти та низки джазових п'єс В.Власова, Концертної джаз-партити № 1 В.Зубицького, а також Концерту для акордеона італійського композитора П.Прінчіппе. З цього часу репертуар музикантів збагачується також і творами неофольклористичного напрямку українських композиторів А.Білошицького, В.Власова, А.Гайдена, В.Зубицького, музична мова яких органічно поєднує в собі сучасні виражальні засоби, гострі ритмоформули, елементи джазової гармонії у

¹ – ж/ концертні твори джазово-академічного напрямку.

синтезі найрізноманітніших проявів фольклору, ладових систем, стилістичних поєднань.

Поява перших вітчизняних зразків естрадно-джазової музики, а саме «Джазової сюїти» В.Власова (1970), вважається початком її професійного становлення в Україні [5]. В останні роки композиторами А.Білошицьким В.Власовим, В.Зубицьким, В.Подгорним, А.Сташевським написана численна кількість різножанрових концертних творів (цикл «Естрадно-джазових п'єс» В.Власова, «Ретро-сюїта» В.Подгорного), які свідчать про вплив і входження джазу в академічну акордеонно-баянну літературу. Вершиною джазово-академічного напрямку сучасного репертуару вважаються дві Концертні партити В.Зубицького, Концертна партита № 3 А.Білошицького та Капричіо у джазовому стилі А.Сташевського. Авторам вдалося, «використовуючи джазові прийоми імпровізації, гармонічну та інтонаційну мову джазу, створити масштабні за формою, глибокі за змістом твори, які вимагають від виконавця найвищих віртуозних якостей» [4, с.67].

У наш час естрадно-джазовий напрямок та різновиди музики сучасних композиторів продовжують активно впроваджуватися у навчально-виховну, конкурсно-фестивальну та концертну практику музикантів. Про важливість цього процесу свідчать висловлювання авторитетних виконавців, зокрема А.Беляєв вважає, що виконавець-інструменталіст повинен грати близьку його творчому захопленню музику. «Головне, щоб це було високо професійно і з хорошим художнім смаком: а виконавське амплуа може бути різним». Такої ж позиції дотримується Л.Пухновський, висловлюючись з приводу I-го Міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів у Москві (1991 р.). Він переконливо аргументував важливість повноти використання універсальності інструмента, що стимулюватиме виконавця грати усе, «і класику, і сучасну музику, і фольклор, і джаз...» [8, с.119, 133]. На думку Ю.Брусенцева, різноманітні стилі і напрямки музики ХХ століття піддавалися впливу джазового мистецтва, тому «знання основних його канонів, без сумніву, збагатить зацікавленого музиканта-виконавця у суміжних галузях виконавського мистецтва» [1, с.95].

Активний розвиток естрадно-джазової музики, впровадження в акордеонно-баянне виконавство нових стильових ознак, найсучаснішої композиторської техніки і засобів виразності, збагачення репертуару творами вітчизняних і зарубіжних авторів свідчить про самостійний вид цього напрямку мистецтва. Його українські здобутки на високому рівні представляє наукова, композиторська і виконавська творчість М.Давида, В.Власова, В. Білошицького, В.Зубицького, В.Бесфамільнова, чия

участь у «Міжнародній Школі Акордеона» (Санкт-Петербург) є переконливим прикладом престижу української акордеонно-баянної школи в загальноісторичному контексті світової музичної культури.

Слід згадати вплив фольклорних витоків (музичних національних діалектів) у поєднанні з джазовими ритмами, який породжує виникнення нових художніх напрямків у розвитку жанрових та стильових систем. Такий синтез – один із шляхів появи неофольклоризму як стильового напрямку музики другої половини ХХ століття, яскраво представленого в акордеонно-баянній творчості українських композиторів: А.Білошицького, В.Власова, А.Гайденка, В.Зубицького, К.Мяскова, В.Подгорного, В.Рунчака, А.Сташевського, Ю.Шамо, Г.Шендерьова та інших, де знайшли своє відображення провідні тематичні лінії «нової музики».

Експерименти з використанням джазової стилістики А.Білошицький яскраво здійснює у Концертній партиті № 3, «Фантазії-каприцю на теми Дж.Гершвіна» та «Двох імпровазіаціях в стилі джаз-ретро». Творчість А.Білошицького акумульована у широкому спектрі інструктивно-технічних виконавських потреб як педагогічного (етюди, дитячі п'єси, сюїти), так і концертного репертуару (сонати, партити, сюїти, концертні триптихи та ін.). Тонке розуміння специфіки й виразово-технічних особливостей народних інструментів суттєво вплинуло на композиторське мислення А.Білошицького, характерними ознаками якого були: яскрава образність, оригінальність, жанрова колоритність, віртуозність, тематична змістовність. Загалом, його творчість вражає, «з одного боку, багатством, силою емоційно-чуттєвих поривів, розмаїттям та яскравістю втілюваних образів, з іншого – глибиною, схильністю до музично-поетичних роздумів, філософською осмисленістю музики» [3, с.30].

Висновки. Отже, «питома вага» модерністичного чинника музичної мови сучасних українських композиторів належить взаємодії фольклору з новою оригінальною акордеонною музикою. Її суть полягає у стилізації елементів ладогармонічної основи, ритму, фактури, тематизму, різноманітних виконавських прийомів, взаємопроникненні напрямків (фольклорний – естрадно-джазовий – камерно-академічний) і створенні на цій основі нового джазово-академічного напрямку музики. Таким чином, пошук нетрадиційних засобів музичного вираження за рахунок впровадження різних постмодерністичних технік композиції підпорядковується ідеї нового світогляду, глибині філософського втілення, що можна вважати мистецьким феноменом світової музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брусенцев Ю. Открывая «железный занавес» / Ю. Брусенцев // Баян. Современность. Джаз: материалы Международной науч.-практ. конф. – Новосибирск, 2006. – С. 89–95.
2. Васильев В. Разговор с учителем / В. Васильев // Народник. – 2006. – № 2. С. 34–37.
2. Сташевський А. Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні / А.Я. Сташевський // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах: збірник статей і доповідей за матеріалами III Міжнародної наук. – практ. конф., грудень 2006. – Луганськ, 2006. – Випуск 2. – С. 78–81.
3. Герасимовська К. «Народний» український композитор (штрихи до творчого портрету Анатолія Білошицького) / К.Герасимовська // Творчість композиторів України для народних інструментів: Збірник матеріалів Міжнародної наук.-практ. конф. – Львів, 2006. – С. 27–32.
4. Сташевський А. Жанрові тенденції в українській музиці для баяна 70-х-80-х років XX ст./ А.Сташевський // Академічне народно-інструментальне мистецтво України XX-XXI ст.: матеріали Міжнародної наук.-практ. конф. – К., 2003. – С.64-68.
- 5.Сташевський А. Періодизація розвитку української музики для баяна / А. Сташевський //Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в музичних навчальних закладах: збірник статей і доповідей за матеріалами I та II Міжнародної наук.-практ. конф., грудень 2005.– Луганськ, 2005. – Вип. 1. – С. 115–121.
6. Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп акордеона / М.В.Черепанин, М.В.Булда // Науково-енциклопедичне видання. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ. – 2008.– С.256.
7. Я люблю судьбу свою. «Аккорд» Анатолия Беяева / [автор текста А.Беяев] – М.: 0000000, 2001. – 224 с.



ЦИМБАЛИ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ БОГДАНА КОТЮКА

Анотація. У статті досліджується музичний інструмент цимбали у творчості композитора Б.Котюка, а також проаналізовано реалізацію авторського задуму, розглянуто специфіку композиторського мислення митця, охарактеризовано культурно-мистецьку діяльність композитора.

Ключові слова: композитор, творчість, цимбали, фольклор, тріо-соната, рапсодія.

Аннотация. В статье исследуется музыкальный инструмент цимбалы в творчестве композитора Б. Котюка, а также проанализировано реализацию авторского замысла, рассмотрена специфика композиторского мышления художника, охарактеризовано культурно-художественную деятельность композитора.

Ключевые слова: композитор, творчество, цимбалы, фольклор, трио-соната, рапсодия.

Annotation. The musical instrument of the cymbals of the creative composer B. Kotyuk has been staged, and the author has developed the idea of the author's idea, the specific of the songwriter's mystenia, the character of the composer, is characterized by the cultural and mystery of the composer.

Key words: composer, creativity, cymbalom, folklore, trio-sonata, rhapsody.

Постановка проблеми. Цимбали як один з найдавніших в історії людства інструмент у кожній із своїх модифікацій має приховану культурологічну цінність не лише твору мистецтва прикладного чи декоративного характеру, але кожен з окремих історичних прототипів сучасних концертних цимбалів має скриту в собі творчу ідею митця, який грав на цьому інструменті, а тому був причетним до його існування як самостійної естетичної вартості. Будова інструмента, його розміри, об'єктивно можливий стрій та засоби звукотворення на музичному інструменті є тим елементом фіксованості можливого звукового поля, яке сьогоднішні дослідники можуть відтворити, вивчаючи навіть у іпостасі наново реконструйовані музичні інструменти.

Метою статті є висвітлення творчості Богдана Котюка, на прикладі творів написаних композитором для цимбалів.

Професійне вивчення інструментальної фольклорної традиції Б.Котюк почав ще з студентської лави. Архаїка і неординарність

звучання гуцульських цимбалів переплелась у свідомості молодого музикознавця з улюбленими і добре йому знайомими музичними образами Бели Бартока та Ігора Стравінського. Без сумніву першим яскравим проявом звернення композитора до українських народних інструментів стало виникнення декількох творів, які були написані у час творення ансамблю “Дримба” у Львівській обласній філармонії. Саме цей етап дав поштовх плідній співпраці композитора з видатним цимбалістом Тарасом Бараном. Створені Котюком композиції на базі автентичного фольклору Гуцульщини, Буковини, Прикарпаття та Волині стали беззаперечним доказом нового віяння у музичному житті України. Співпраця з Т.Бараном у подальшому втілювалась у цілу низку загальноновизнаних творів для цимбалів соло, дуетів цимбалістів та ансамблів за участю цимбалів [5]. Принципи апробації творчих задумів у тісній співпраці з різними музичними колективами, формалізовані ще у 80-х роках минулого століття, були доведені до якісно нового рівня вже у третьому тисячолітті. Творчий дует композитора з видатним мультиінструменталістом Т.Бараном отримав символічну назву “Leopolis – Duo”.

Особливої уваги у репертуарі дуету в складі «Богдан Котюк та Тарас Баран» заслуговує підкреслення нерозривної єдності в українському професійному мистецтві проявів фольклору та музики урбанізованої конгломерації. Зовнішньо ця ідея дістала своє яскраве втілення у надзвичайно вибагливому розмаїтті використовуваного інструментарію. Поруч з автентичними зразками українських народних інструментів ефект переосмислення звукового поля у концертній програмі створює присутність цілого арсеналу засобів електронної музики. Поеднання “сільської музики” (у Бартоківському розумінні) з музикою сучасного урбанізованого суспільства (як продовження традицій Стравінського чи Гіндемита) зростає на ґрунті полікультурних традицій старовинного Львова. Саме такий об’єднуючий зміст дует музикантів вкладає у назву ансамблю “Leopolis”. Під цією назвою вперше було зафіксоване їх рідне місто Львів на географічних картах Європи. Поеднання полістилістичної музичної виразовості з яскравим віртуозним дійством та досконалим професіоналізмом доповнюється у програмі вагомими історико-фаховими коментарями, які несуть у собі значну долю пропагандистсько-публіцистичної сутності. Концертна діяльність “Leopolis Duo” стала новим етапом у апробації творчих інтенцій Богдана Котюка, які базуються на синтезі фольклору і професійної концертної практики, історико-культурних ремінісценцій і побаченому очима інтелігенції сьогодення [5, с. 67-92].

Зацікавлення Б. Котюка цимбалами та іншими представниками етнічно забарвленого інструментарію пов'язане з його науковою роботою, спрямованою на збереження перлин народного музикування та їх адаптацію для концертного середовища. Твір “Тріо-соната” (1980 р.) для цимбалів, альту та контрабаса став вагомим кроком у цьому напрямку, де властиві тріостим музикам засади гуртового фольклорного музикування органічно переплітаються з принципами формотворення барокової тріо-сонати [4,с.3-7].

У порівнянні з усіма вищерозглянутими творчими констеляціями втілений у “Тріо-сонаті” композиторський задум виводить на наступний за складністю ієрархічний рівень. Це вже не буквальне нав'язування до етнопобутового середовища чи інтерпретація побутування музичного інструментарію в рамках певної історичної епохи. У даному випадку стикаємося з навмисно вихопленою і реалізованою автором констеляцією переродження соціально-практичної функції музичного ансамблю з одного типу в інший.

У “Тріо-сонаті” для цимбалів, альту та контрабаса композитор ставить перед собою ще інші завдання. Тут практично на наших очах відбувається переродження характеристик українського народного інструментарію у понадчасові та загальнолюдські цінності. Тракткування близьких за характером звучань інструментів з майже адекватною відповідністю національному типу ансамблю, що творять тріо музикантів як псевдо-класичного тріо, дає цілком несподіваний ефект [5].

Взаємозв'язки констеляцій яскраво-характерного етноінструментального фонізму та емоційно-чуттєвого стану, що дали поштовх до виникнення задуму обох рапсодій та ноктюрну, розглянемо у плані виявлення самодостатніх виразових координат. Показовим є звернення Котюка до інструментів з давньою традицією їх застосування у ролі супроводжувачого. Цимбали ще з біблійних часів у вигляді псалтеріона, барбітона чи самбуки [3,с.16] відіграли значну роль в утвердженні музичного інструментарію в культовому середовищі. Далі інструмент поступово перепрофільовувався згідно з соціальним запитом. Його основною функцією згодом став супровід до танцю.

Джазовий термін “ф'южн” стосовно стилістики висловлювання Б.Котюка можна трактувати з набагато більшою свободою, ніж це звичайно застосовується до власне професійного джазового музикування. Щодо джазу він означає вільне поєднання чи невловимий перехід від одного до іншого типу висловлювання, а навіть селективний відбір зі змішуванням подібних прийомів, що беруть своє походження в різних за часом та стилем музичних пластах. Яскравою ознакою творчого методу

Котюка є органічна єдність вислову в одночасовій експлуатації прийомів, що стосується різних музичних стилів та епох.

Застосовуючи цю сентенцію до аналізу значної кількості творів для цимбалів Котюка потрібно першочергово відзначити їх стилістичне багатство та своєрідну поліфункційність. Концертно-віртуозне висловлювання у двох Рапсодіях композитора виходить далеко за рамки самого жанру рапсодії, що склався у XIX ст. Дві рапсодії Котюка для цимбалів соло не є калькуванням добре знаних рапсодій Ф.Ліста для фортепіано чи національно орієнтованих Лисенківських. За своєю стилістикою ці твори виходять на той рівень індивідуального висловлювання, який основоположник франкфуртської філософської школи Теодор Адорно (*Theodor Adorno*) визначив терміном “*Aufklärung*” [6]. Саме присутність автономної позиції композитора вирізняє тип висловлювання автора Рапсодій для цимбалів соло.

Т. Баран у праці «Інструменталізм Богдана Котюка у світлі тріади “композитор – виконавець – слухач”» проаналізував співвідношення між виконавцем, композитором та слухачем [1,с.27-32]. Дослідник фахово осмислює специфіку оволодіння композитором прийомами викладу музичної думки для обраного музичного інструмента. Не будучи цимбалістом, композитор Котюк дуже велике значення надає саме повноцінному використанню різнопланових виконавських можливостей цимбаліста. Зрештою, цю закономірність можемо легко спостерігати слухаючи й аналізуючи будь-який інший із творів композитора для найрізноманітніших ансамблів чи інструментів. Як піаніст, композитор без сумніву досконало володіє фортепіанною фактурою. Одним з найяскравіших зразків його творчості є “Фантазія” для двох фортепіано та оркестру. Але буквальне перенесення чи адаптація фортепіанного висловлювання до можливостей цимбаліста для композитора Котюка є не можлива. Такі дії не відповідали б ні його естетичній концепції, ні поглядам на психологію виконавця, а отже – всяка фальш у цих стосунках обов’язково буде почута слухачем. Тому пошуки специфічної цимбальної виразовості, які б відповідали органічним навикам фактурного творення виконавцем, композитор, приступаючи до написання нового твору для цимбалів, вважає для себе мало не головним завданням.

Просторово-часові перегуки, які властиві загалом для творчості Б. Котюка у неменшій мірі ми спостерігаємо у двох рапсодіях для цимбалів соло. Ці твори теж наскрізь пройняті симфонізацією якраз у плані тісних взаємозв’язків між окремими елементами музичної думки. Обидві рапсодії не можна сприймати як традиційний жанр романтичної

балади. Композитор по-особливому трактує рапсодійність, як спосіб вислову нав'язуючи швидше до старогрецького «*рапсод*» (оповідач). Фактично це дві розповіді про особливості сприйняття конкретного музичного середовища. Так, Рапсодія №1 і своїм стилем висловлювання і плинністю музичної думки більше нав'язує до французького різновиду симфонізму, у той, час як другу рапсодію можна умовно віднести до німецького типу. Музичне середовище, яке відтворюється композитором у першій і другій рапсодіях відзначається колористикою образів з досить яскравим національним забарвленням. Перша рапсодія значною мірою спирається на романтичне коріння української пісенної лірики, хоч сам тип розвитку тематизму і фактурна організація швидше нагадують середовище французьких імпресіоністів.

Натомість Рапсодія №2 у своїй основі має танцювальну жанровість західноукраїнського фольклору, який умовно можна виводити з народних традицій багатьох інших європейських культур. Тому певні паралелі між тематизмом окремих розділів Другої рапсодії простежуємо з оглядкою на танцювальну музику горян з Татрів (словаки, угорці, закарпатці), Тіролю, Доломітових Альп, а також Аппенін та Піренеїв. Це той невлесний просторовий місток, який своєю музикою прокладає композитор між дуже відмінними, але у своїй глибині ментально близькими народами Європи. Тому не дивно, що декому в Другій рапсодії вчуватимуться темпи запальної сальтарели, іншому дойни, ще комусь чардашу або навіть малягенії. Об'єднуючим фактором такого, на перший погляд, пістрявого світу безсумнівно є симфонізм, що не просто пронизує весь тематичний розвиток рапсодій, але й ламає стереотип класичних формальних схем. Під цим оглядом Б. Котюк у Рапсодії №1 продовжує розвивати ті ідеї формотворчої організації, які вже ним були раніше апробовані в *Lento* із Симфонії.

Друга рапсодія близька до *Allegro* з тієї ж Симфонії. Але на противагу логіці розвитку у Симфонії композитор відмовляється від об'єднавчих факторів, трактуючи кожен з Рапсодій як окремий і самостійний твір. Циклічність тут взагалі відсутня. Детальний розбір двох рапсодій з музичним аналізом подано у книзі "Цимбаліст Тарас Баран" [2, с.74-92].

Звідси і висновок: кожен з прототипів музичного інструмента є виразником ідеалів своєї епохи. У даному випадку ми декларуємо не лише термін епоха, як збірне поняття ознак якогось конкретного відрізка суспільного розвитку, але й в дотичності до конкретної спільноти людей, що об'єднане територіальними, матеріальними та духовними цінностями. Таким чином, питання творчої активності

митця навіть у найвіддаленіших часах можна певною мірою простежити через сам музичний інструмент. Бо за відсутності інших носіїв фіксації звукового поля лише музичний інструмент представляє ідейні та естетичні постулати епохи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баран Т. Інструменталізм Богдана Котюка у світлі тріади композитор – виконавець – слухач / Т.Баран // Студії мистецтвознавчі. – Число 6 (10): Театр. Музика. Кіно. – Київ, 2005. – С.27-32.
2. Баран Т. Коментарі // Цимбаліст Тарас Баран. – Львів: Кобзар, 2001. – С. 74-92.
3. Баран Т. Світ цимбалів / Тарас Баран. – Львів: Світ, 1999. – 88 с., С.16.
4. Баран Т. Супровідні міркування. // Богдана Котюк. Тріо-соната для цимбалів, альту та контрабаса. – Львів: Афіша, 2006. – С. 3-7.
5. Гулянич Ю. Композитор Богдан Котюк. Грані творчої особистості [За наук. ред. Т.М.Барана]. – Львів: Афіша, 2008. – 159 с.
6. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц.Когоутек. – М.: Музыка, 1976. – 267 с.
7. Котюк Б. Способи втілення фольклору в творчості композиторів XX ст. / Б.Котюк – Архів Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка. – 1974. – 92 с. (одиниця зберігання 1597).
8. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX ст. / Б.Сюта. – К.: НАН України ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. – 2004. – 120 с.



УДК 781.6: 398.8: 787.6

Л.І. Дуда,
М.Івано-Франківськ

МУЗИЧНА ОБРОБКА ФОЛЬКЛОРУ У РЕПЕРТУАРІ БАНДУРИСТА-ВИКОНАВЦЯ

Анотація. У статті визначено місце і роль музичної обробки фольклору в сучасному репертуарі бандуриста-виконавця. На основі аналізу репертуару для бандури другої половини XX – початку XXI століття показано, що обробки народних пісень і танцювальних мелодій становлять вагомий частку навчального і концертного бандурного репертуару. Показано вплив фольклору на творчий розвиток бандуриста-виконавця.

Ключові слова: бандура, музична обробка, народна пісня, репертуар бандуриста, фольклор.

Аннотация. В статье определено место и роль музыкальной обработки фольклора в современном репертуаре бандуриста-исполнителя. На основе анализа репертуара для бандуры второй половины XX – начала XXI века показано, что обработки народных песен и танцевальных мелодий становятся большей частью педагогического и концертного бандурного репертуара. Показано влияние фольклора на творческое развитие бандуриста-исполнителя.

Ключевые слова: бандура, музыкальная обработка, народная песня, репертуар бандуриста, фольклор.

Annotation. In this article the role and place of musical processing of folklore in the modern repertoire of bandura player are determined. On the base of the analysis of repertoire for bandura of the second half XX – beginning XXI century showed that processing of folk songs and dancing melodies make up a big part of pedagogical and concert bandura repertoire. Influence of folklore to the creative development of bandura player are showed.

Keywords: bandura, musical processing, folk song, bandura repertoire, folklore.

Постановка проблеми. Фольклор є духовним надбанням народу, характерною ознакою конкретної нації. Митці (композитори, письменники, художники та інші) намагаються зберегти і використати зразки фольклору в своїх творах у тому вигляді, який є властивим для конкретного проміжку часу і відповідає естетичним і духовним потребам суспільства. Митець, до рук якого потрапляє фольклорний зразок, мимоволі стає причетним до збереження або знецінення народних надбань, в залежності від рівня створеного ним продукту.

Музична обробка, зокрема у творчості для бандури слугує одним із засобів поповнення репертуару для навчального й концертного виконання, є результатом творчої діяльності, в основі якої лежать глибинні знання (на свідомому й підсвідомому рівнях) фольклору, знання музичних дисциплін, творча фантазія та інтуїція.

Творчість для бандури в сучасних умовах повинна бути якісною і конкурентоспроможною з-поміж широкого загалу інших, не менш вартісних. Важливо представляти бандуру як інструмент, що несе духовну цінність українського народу та фольклорні зразки, що є ознакою української ментальності й національності.

Метою статті є визначення місця музичної обробки фольклору в репертуарі бандуриста-виконавця.

Аналіз досліджень. Вивчення питань, що стосуються музичної обробки фольклору потребувало звернення до праць українських та зарубіжних науковців, серед яких роботи Л. Бушуєвої, М. Давидова,

І. Земцовського, І. Коновалової, Г. Конькової, І. Ляшенка, М. Михайлова, А. Сохора та ін.

Дослідниця І. Дмитрук у дисертації «Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві» визначила специфіку перекладу в творчості для бандури [2]. Музикознавець О. Трофимчук визначив засади використання варіаційних форм в обробках народної музики для оркестрів народних інструментів [7]. Теоретичні й практичні основи аранжування для бандури висвітлені в праці В. Дутчак «Аранжування для бандури» [5].

Вивчення трансформації фольклорних жанрів у творчості для бандури стало предметом наукових досліджень автора статті [3; 4]. Проте дослідження музичної обробки в репертуарі бандуриста-виконавця досі залишається відкритим.

Виклад основного матеріалу. Музична обробка фольклору виступає дієвим засобом у формуванні репертуару бандуристів (від минулого до сучасності). Думи та історичні пісні, а також танцювальні мелодії тощо створювалися безпосередньо кобзарями або переймалися від вчителів, існуючи одразу із супроводом бандури (для вокально-інструментальних творів) або створені на бандурі (для інструментальних) нероздільно. Коли бандура стала на шлях академізації, професіоналізації – почалося запозичення творів (вокальних або раніше виконуваних на інших інструментах) з наступною їх адаптацією; створення нових оригінальних авторських творів. Обробка фольклорних жанрів у бандурному мистецтві набула активного використання. Аналіз підручників, в яких викладалися основи гри на бандурі (С. Баштана та А. Омельченка, М. Гвоздя, М. Домонтовича, В. Кабачка та Є. Юцевича, В. Шевченка, З. Штокалка та ін.) дозволяє стверджувати, що велика кількість навчальних вправ, вокально-інструментальних та інструментальних творів побудована на фольклорі (прямо чи опосередковано) і власне завдяки обробці здійснюється дидактична мета. Так, наприклад, у творчості С. Баштана зустрічаються п'єси, варіації, концертні варіації тощо для бандури соло, в основі яких – українські народні пісні. М. Гвоздь для навчання гри на інструменті використав мелодії численних фольклорних зразків, які є легкими для запам'ятовування, близькі за змістом до автентичних джерел. Підручник С. Баштана та А. Омельченка «Школа гри на бандурі» [1] є комплексним зібранням прикладів обробок народнопісенних та танцювальних фольклорних жанрів, що повноцінно використовуються поряд з авторськими індивідуальними композиціями.

Вагомою частиною академічної бандурної творчості є композиції, що з одного боку відповідають засадам професійного спрямування (за жанровими ознаками), а з іншого в своїй основі мають фольклорну частку. Наприклад, інструментальні варіації, фантазії, п'єси, концертні п'єси, частини концертів (як музичного жанру), сюїти для бандури соло та в поєднанні з іншими інструментами тощо. Окремі етюди та вправи для опанування техніки гри на інструменті базуються на фольклорі або написані в дусі народного мелосу. Отже музичній обробці фольклорних джерел, окрім зберігаючої, притаманна й дидактична цінність: ознайомлення з українським музичним фольклором через опанування інструмента (за допомогою вивчення вправ та творів з фольклорною основою). Велику кількість фольклорного матеріалу вміщують нотні збірки для юних бандуристів О. Вільгуцької, Є. Душної, В. Кришук, Н. Курило та ін.

Для творчості видатного українського композитора К. Мяскова обробка була домінуючою у багатьох інструментальних та вокально-інструментальних творах, зокрема, для бандури. Тенденція укрупнення жанрів [6] простежувалася в творчості М. Дремлюги, який першим ввів у бандурний репертуар жанр сюїти, сонати тощо. В його творах бачимо синтез фольклорних і академічних жанрів, адже в частинах домінуючими мотивами є фольклорні. Ю. Олійник, композитор української діаспори США, творить для бандури у супроводі симфонічного оркестру твори у жанрі концерту, в яких використовує мелодику та ритміку фольклорних джерел. Музичне переосмислення хорової обробки М. Леонтовича календарно-обрядової пісні «Щедрик» втілено Ю. Олійником у однойменну інструментальну п'єсу для бандури. В цьому випадку бандура нагадує оркестрове звучання. О. Герасименко створила мабуть найбільшу кількість вокально-інструментальних обробок пісень зимового календарного циклу. А її інструментальні композиції багаті використанням ліричних тем про кохання. Аналіз репертуару для бандури дозволяє дійти до висновків, що фольклорна складова у творах залишається на високому рівні. На початку ХХІ ст. музичне різноманіття досягло значних вершин, проте попит на твори, джерельною базою яких є фольклор (вокально-інструментальні обробки, аранжування, інструментальні твори сольні й ансамблеві для колективів різних складів) залишається високим.

Репертуар бандуриста-виконавця багато в чому залежить від слухацької аудиторії з одного боку, а з іншого – за допомогою виконуваних творів артист має можливість вплинути на публіку, тобто сприяти розвитку почуття любові до України, поваги до батьків тощо.

Висновки. Виконання вокально-інструментальних обробок народних пісень, танцювальної музики, інструментальних творів, споріднених тематично з народним мелосом, а також з фольклорною основою певною мірою забезпечує популярність їх інтерпретаторам. Слід висловити думку, що народні пісні – це відібрані часом і людьми кращі зразки, і в поєднанні з бандурним тембром їх смислове навантаження тільки підсилюється. Крім того, фольклорні твори несуть в собі історичну цінність, опис життя й звичаїв попередніх поколінь. Практичне виконання доводить, що в обробці мимоволі фіксується зміст, який несе в собі фольклорний зразок. А музична обробка фольклору виступає і містком з минулого до сучасності, і засобом збереження й продовження традицій фольклору та бандурного мистецтва.

В наш час твориться нова історія, закарбовується у нових піснях, кращі з яких колись стануть народними, а також стануть об'єктом музичної обробки майбутніми композиторами й бандуристами-виконавцями, тому музична обробка фольклору є вагомою частиною навчального та концертного репертуару бандуриста-виконавця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баштан С. Школа гри на бандурі / С. Баштан, А. Омельченко. – К.: Муз. Україна, 1989. – 136 с.
2. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. І. Дмитрук. – Львів, 2009. – 19 с.
3. Дуда Л. Теоретичні засади обробки фольклору крізь призму жанрової специфіки бандурного репертуару / Л. Дуда // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. 15–16. – Івано-Франківськ, 2009. – С. 186–192.
4. Дуда Л. І. Фольклорні жанри та їх трансформація у творчості для бандури: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Дуда Лариса Ігорівна. – Івано-Франківськ, 2016. – 289 с.
5. Дутчак В. Аранжування для бандури: навчально-методичний посібник / В. Дутчак. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – 90 с.
6. Дутчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Г. Дутчак. – К., 1996. – 24 с.
7. Трофимчук О. І. Варіаційні форми в обробках народної музики / О. І. Трофимчук // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне: РДГУ, 2008. – Вип. 14. – С. 106–116.



ВІДОБРАЖЕННЯ ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКИХ ТА ПЕДАГОГІЧНИХ ПОГЛЯДІВ В. БЕЗФАМІЛЬНОВА У ЙОГО НАУКОВО-МЕТОДИЧНИХ ПРАЦЯХ

Анотація. У статті проаналізовано основні, фахові, нотні та навчально-методичні видання, упорядником або автором яких був В. Безфамільнов. На основі їх розгляду висвітлені загальні виконавські та педагогічні погляди митця.

Ключові слова: баянно-акордеонне мистецтво, репертуані видання, концертний репертуар баяніста, п'ятипальцева аплікатура, методика гри на баяні.

Анотация. В статье проанализированы основные нотные и научно-методические издания, составителем или автором которых был В. Безфамильнов. На их материале очерчены его основные исполнительские и педагогические взгляды.

Ключевые слова: баянно-акордеонное искусство, репертуарные издания, концертный репертуар баяниста, пятипальцевая аппликатура, методика игры на баяне.

Abstract. The article analyzes the main professional, notation, educational and methodological publications written or edited by V. Bezfamilnov. On the basis of their study, the artist's general views on artistic performance and pedagogical views are identified.

Key words: (button) accordion art, repertoire publications, concert repertoire of a button accordion player, fingering with five fingers, technique of button accordion playing.

Постановка проблеми. Серед митців, які визначили перспективи розвитку сучасного українського баянного мистецтва та передбачили його шлях до широкого міжнародного визнання, особливе місце займає видатний український виконавець-баяніст та талановитий педагог Володимир Безфамільнов.

Важливість дослідження виконавської та педагогічної діяльності В. Безфамільнова полягає, перш за все, в унікальності індивідуального виконавського стилю митця, одним з формуючих чинників якого стали різноманітні форми його мистецького самовияву.

Перш за все, необхідно визначити місце В. Безфамільнова в українському баянному мистецтві. Він є представником старшого покоління українських виконавців, чия творчість віддзеркалює обличчя

вітчизняного академічного музичного мистецтва. В. Безфамільнов – один із не багатьох сучасних баяністів України, який має беззаперечний авторитет не тільки на теренах СНД, але і за кордоном, що свідчить про світове визнання нашого співвітчизника. Таким чином теоретичне обґрунтування художньо-виконавських та педагогічних поглядів В. Безфамільнова набуває особливої вагомості та актуальності.

Мета статті. На основі аналізу, теоретичного обґрунтування та узагальнення науково-методичних праць та авторських нотних видань висвітлити художньо-виконавські та педагогічні погляди В. Безфамільнова.

Аналіз досліджень. На сторінках музичних періодичних видань ми маємо публікації у формі діалогів-інтерв'ю, які висвітлюють творчу особистість В. Бесфамільнова. Всебічне висвітлення біографії митця знаходимо у монографії та статті Ю. Ястребова, книзі В. Гончаренко та Н. Гончаренко, статтях Р. Вахромєєва, П. Андрійчука.

Окремі питання творчої діяльності митця висвітлені у публікаціях Давидова М. Д. Кужелев дотично торкається виконавської творчості В. Бесфамільнова в контексті аналізу художніх тенденцій розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст. Певну інформацію можна отримати і з публіцистичних статей самого В. Бесфамільнова.

Виклад основного матеріалу. Художньо-виконавські та педагогічні засади мистецької творчості В. Бесфамільнова знайшли яскраве відображення у його науково-методичних працях та активній видавничій діяльності. Численні репертуарні збірники та методичні публікації, підготовані митцем, є в постійному практичному вжитку у педагогів та учнів-баяністів музичних шкіл, студентів середніх та вищих мистецьких навчальних закладів. Найбільше репертуарних видань для баяністів-акордеоністів було підготовлено та опубліковано В. Безфамільновим в 70-80 рр. ХХ ст. Деякі з цих збірників видавалися своєрідними серіями. Кожна частина містила нові твори. Так збірник концертно-педагогічних п'єс – «Альбом баяніста», має дев'ять випусків. Перший випуск датований 1975 роком, останній – підготований, проте не виданий, 1990 р. Ці репертуарні книги, в яких представлені яскраві концертні твори у власному перекладенні для баяна В. Безфамільнова, стали настільними для цілого покоління баяністів-акордеоністів. Його інструментальні перекладення охоплюють широке емоційно-образне коло. Саме тут митець виразно продемонстрував свою гнучкість у переосмисленні методичних надбань суміжних академічних інструментальних культур та досвідченість у їх адаптації до специфіки баяна. Залучаючи музичні зразки різних епох, стилів, національних шкіл

В. Безфамільнов програмує їх на різний рівень виконавсько-технічної складності, прагнучи охопити всі ланки навчання і концертної практики. Збагачуючи мистецький світогляд музиканта, його перекладення сприяють виробленню культури звуку, оволодіння манерою виконання відповідної епохи, додають виразності у палітру міховедення та звуковидобування баяніста-акордеоніста.

У різних випусках «Альбома баяніста» знаходимо значну частину творів, що виконувалась, на численних концертах, самим ініціатором видання. Серед творів із репертуару В. Безфамільнова опубліковано: «Рондо-каприччіозо» Ф. Мендельсона, «Естреліта» М. Понсе, Токата та фуга ре-мінор Й. Баха та Токата і фуга ре-мінор Д. Бартон, «На селі» П. Чайковського та ін. Багато новітніх творів сучасного, на той час, баянного репертуару, а також перекладень, отримали своє поширення та популяризацію завдяки публікації у цій навчальній серії. Серед них: «Парафраз на українську тему» В. Власова, «Чотири акварелі» та «П'ять композицій» В. Золотарьова, Сюїта №2 «Карпатська» В. Зубицького, «Токата» І. Шамо, Прелюдія і фуга ре-мінор Д. Шостаковича та ін.

Стосовно численних репертуарних збірників, в яких В. Безфамільнов є редактором-упорядником, варто процитувати думку відомого діяча баянного мистецтва О. Мунтяна: «Як упорядник збірників для баяна, В.Безфамільнов є надзвичайно строгим та вимогливим. Усвідомлюючи високу відповідальність за рівень та якість кожного випуску, він не вважає для себе правомірним одноосібно вирішувати долю того чи іншого твору, всього збірника в цілому. Навпаки, він користується найменшою нагодою порадитись із колегами з музичних шкіл, училищ, консерваторій, пересічними музикантами. У цьому прослідковується його довіра до людей та велика особиста скромність» [13, с. 320].

Внесок В. Бесфамільнова у розвиток навчально-педагогічного та концертного репертуару баяніста-акордеоніста важко переоцінити. Зокрема це стосується впровадження новітньої оригінальної музики у педагогічну та виконавську практику початкової ланки навчання. Акцент у цій діяльності митець ставив на популяризацію та вдосконалення методики викладання виборного та готово-виборного баяна саме у музичній школі. Знаменною ідеєю В. Безфамільнова, у цьому напрямку, стала ініціатива, добір та видання цілої низки збірників для юних музикантів-баяністів.

Музикант закликав провідних баяністів-педагогів колишнього СРСР прийняти участь в підготовці цієї серії, пропонуючи надіслати до друку високохудожні, оригінальні, цікаві по фактурі та ще не

опубліковані твори, які були б корисними у вихованні баяніста-акордеоніста. В. Безфамільнов розробив цілий ряд вимог до п'єс, які мали бути представлені у цій серії. Серед них:

- орієнтація не на п'ятирічне, а на семирічне навчання у музичній школі;
- використання п'ятипальцевої аплікатури з першого ж дня навчання (що на той час було дуже прогресивною ініціативою) та спрямованість на виконання на п'ятирядному інструменті;
- до третього класу навчання, гра суто на виборному інструменті;
- до представлених музичних творів мають бути запропоновані етюди на розвиток відповідного виду техніки, що зустрічається у п'єсі;
- репертуар збірників повинен бути високохудожнім, відповідати вимогам майбутнього, а не минулого, та ще не опублікованим. [13, с. 307].

Таким чином, видані збірники включали широкий вибір найновішого нотного матеріалу для учнів різного рівня підготовки. Прогресивним кроком стала також аплікатура, яка була розрахована на нову постановку правої руки та використання всіх п'яти пальців. Більшість відгуків викладачів-баяністів на методичний збірник була схвальною. Проте деякі педагоги-практики не сприйняли новаторські прийоми навчання гри на баяні, запропоновані в збірці.

Тому, у доповнення до цього видання, В. Бесфамільнов створив навчальну програму для 7-річного навчання на готово-виборному баяні. Нова програма була складена на високому методичному та професійному рівні, з врахуванням всіх аспектів різностороннього розвитку юного баяніста. Добре продуманий, збагачений і оновлений репертуар включав класичні твори, легку розважальну музику, п'єси написані на основі національної музики різних народів та невелику кількість сучасних дисонантних композицій. Позитивним в програмі є той чинник, що готова клавіатура засвоюється паралельно з виборною. Для кожного року навчання були запропоновані репертуарні списки, що дозволяють педагогу скласти план для кожного учня, враховуючи його індивідуальні здібності, можливості та перспективи подальшого розвитку. Добір репертуару демонструє широкі можливості для максимального використання виборної системи баяна, зокрема у поліфонічній музиці. Нова програма сприяла підвищенню загального рівня професійної та виконавської підготовки випускників музичних шкіл. В ній враховані всі компоненти у вихованні та формуванні юного музиканта.

В другій половині 80-х років багато творчих планів В. Бесфамільнова не були реалізовані. Серед них – ідея створення

десятитомної Антології учбового репертуару баяніста. Видавництво «Музична Україна» відклала друк цієї праці, яка так і залишилася в рукописах. Автор пояснює це складним історичним періодом початку розпаду Радянського Союзу.

В цей час В. Бесфамільнову вдалося видати одну зі своїх центральних методичних робіт – «Виховання баяніста. Питання теорії і практики». Книга була видана у 1989 році, в співавторстві з А. Семешко – одним із провідних педагогів у сфері баянного мистецтва. Важливим у цьому творчому тандемі стало те – що у творчих поглядах обох митців знайшли своє відображення, продовження та розвиток педагогічні ідеї фундатора української баянної школи М. Геліса. Адже А. Семешко безпосередньо навчався у нього, а В. Бесфамільнов – в учня М. Геліса – М. Різоля.

Книга отримала високу оцінку фахівців не тільки в нашій країні, але і за кордоном, зокрема на IX Міжнародному семінарі музичної інтерпретації «Ольштин-90» (Польща), організованому Асоціацією польських акордеоністів. Голова Асоціації, професор Влодзіміж Лех Пухновський відмітив: «Ваша робота стала вагомим внеском у формування талановитої молоді в Польщі та багатьох країн Європи» [13, с. 319]. В методичній частині книги, підкреслюється: «Викладені в посібнику питання перевірені практикою багатьох радянських педагогів-баяністів, а також педагогічним і виконавським досвідом авторів даної праці» [4, с. 3]. Вагомим у цьому збірнику є те, що він складався із ґрунтовної методичної та репертуарної частин. Це дозволило поєднати у одній книзі теорію та практику.

У першому розділі методичної частини видання – «Про методи навчання» автори акцентують увагу на необхідності систематизації методів та прийомів навчання на основі останніх досягнень баянної педагогіки та практики. Це сприятиме поглибленню, вдосконаленню та оптимізації підготовки майбутніх викладачів та виконавців-баяністів [4, с. 4].

В. Бесфамільнов та А. Семешко особливо наголошують на необхідності розвитку слухової і музично-образної сфер музиканта, емоційної, інтелектуальної, художньо-творчої та технічної складових підготовки концертанта, фахової виконавської та музично-теоретичної освіти баяністів. Вони рекомендують поєднувати різні методи навчання, які б доповнювали та паралельно використовувались один з одним.

У книзі автори описують та пропонують до практичного застосування баяністами-акордеоністами різноманітні методи навчання. Зупинимось на деяких з них, як таких, які на думку авторитетних українських

педагогів-методистів – В. Бесфамільнова та А. Семешко, сприяють найбільш ефективному вирішенню творчо-виконавських завдань.

Пояснювально-ілюстративний метод – дозволяє за короткий час передати значний об'єм інформації, поставити перед учнем відповідне завдання та вказати шляхи до його вирішення. Цей метод сприяє розвитку абстрактного мислення. Він складається із декількох складових: словесної (пояснення, розповідь, диспут, бесіда), наочної (художня література, записи, фільми, нотний матеріал) та практичної. В цей метод входять також допоміжні чинники: стимулювання, схвалення, засудження, заохочення, змагання та ін. Автори посібника особливо докладно зупиняються на практичній складовій методу, підкреслюючи особливу ефективність педагогічного виконавського показу.

Суть репродуктивного (тренувального) методу, який широко використовується у навчальній практиці баяністів-акордеоністів, полягає у багаторазовому повторенні окремих технічних прийомів або ж епізодів твору, з метою розвитку автоматизму виконавських дій. В. Бесфамільнов та А. Семешко застерігають від неосмисленого захоплення цим методом, оскільки це може спричинити до формального засвоєння музичного матеріалу [4, с. 6].

Частково-пошуковий метод – використовується для стимулювання самостійності учнів-баяністів. Він передбачає постановку викладачем, та часткове вирішення учнем, певних виконавських завдань (визначення аплікатури, зміна напрямку руху міха, гармонічний аналіз і т. д.).

Проблемно-пошуковий метод навчання, на думку В. Бесфамільнова та А. Семешко, є одним із найбільш дієвих у навчальному процесі в середніх та вищих навчальних закладах. Застосування його передбачає послідовне та цілеспрямоване залучення студента до вирішення різноманітних виконавських та творчих завдань. У процесі цієї роботи відбувається більш осмислене, самостійне та творче опанування навчальним матеріалом.

Вищим етапом, у самостійній роботі учня, є творчий метод. Під час його застосування вихованцю надається можливість самому вирішувати практично всі технологічні та творчі завдання. Як стверджують автори, зазначені методи навчання є лише основою для використання різних форм і прийомів виховання у баянній педагогіці.

В. Бесфамільнов та А. Семешко також окреслюють чотири принципи, застосування яких у практиці сприятиме оптимального розвитку виконавця:

1) збільшення об'єму навчального матеріалу, що використовується в учбово-педагогічній роботі; 2) прискорення темпів опанування

певного обсягу музичного матеріалу, що повинно відбуватись паралельно із застосуванням першого принципу; 3) поглиблення теоретичної складової у фаховій підготовці баяніста-виконавця; 4) необхідність постійного впровадження різноманітних методів роботи, при застосуванні яких із максимальною повнотою виявлялася б самостійність та творча ініціатива учня-виконавця [4, с. 8]. Важливого значення автори посібника надають таким різноманітним питанням психології навчання у класі специнструмента, як створення позитивної творчої атмосфери, розподілу педагогічної уваги між вихованцями, різним аспектам творчого спілкування поміж педагогом і учнем та ін.

У другому розділі книги – «Планування учбового процесу. Підбір репертуару» автори акцентують свою увагу на широкому колі питань присвячених вибору навчального та концертного репертуару.

На думку В. Безфамільнова та А. Семешко, індивідуальний художній план для кожного вихованця потрібно складати враховуючи наступні критерії:

- новий художній репертуар для детального вивчення із викладачем;
- новий художній матеріал для самостійного опрацювання;
- репертуар для ескізного вивчення;
- репертуар для повторення;
- інструктивний матеріал (гами, різноманітні вправи, етюди);
- матеріал для розвитку навичок прочитання з листа, транспонування та гри по слуху [4, с. 13].

Під час вибору творів для вивчення на кожен семестр, дуже важливим є те, щоб репертуар був високохудожнім та стилістично різноманітним. Потрібно відштовхуватися не тільки від індивідуальних особливостей учня, але і від всього різноманіття музичної літератури для інструмента. Від кількості та художньої вартості вивчених та виконаних творів суттєво залежить розвиток виконавської майстерності баяніста, оскільки кожна п'єса вирізняється своїм образним змістом, технічним матеріалом, принципами звуковедення. Викладачеві необхідно здійснити перспективне планування учбового репертуару на декілька років вперед. Такий спосіб планування буде сприяти систематизації музичного розвитку учня.

У третьому розділі – «Розвиток виконавських навичок баяніста» – розглядаються загальні положення, стосовно оволодіння системою виконавських навичок, що є ключовим чинником у формуванні виконавської майстерності баяніста. В. Безфамільнов та А. Семешко висвітлюють своє бачення різноманітних питань постановки, звуковидобування, аплікатури, та технічного розвитку.

На думку авторів книги, одним із головних чинників, у вдосконаленні виконавської майстерності баяніста, є намагання до повноцінного, естетично гарного звучання інструменту. Висвітлені основні способи міховедення, туше, охарактеризовані різні види штрихів (легато, нон легато, стакато, легатісімо, деташе, портато, маркато, мартеле, стакатісімо). Велика увага приділяється проблемі підбору правильної та зручної аплікатури. Це питання повинно вирішуватись кожним виконавцем індивідуально, оскільки від цього залежить стабільність та переконливість гри баяніста.

Здається доцільним навести найбільш важливі правила при виставленні аплікатури, рекомендовані В. Бесфамільновим і А. Семешко [4, с. 19-23].

1. Аплікатура повинна визначатися характером музичного матеріалу. При цьому слід враховувати не тільки його фактурну побудову, але й емоційно-образний зміст.

2. Визначаючи аплікатуру в пасажах і швидких фігураціях, на акцентовані чи опорні звуки, слід підбирати сильні пальці.

3. В пасажах бажано виставляти аплікатуру шляхом комплексного охоплення звуків у виді акордових співзвуч.

4. При подібних музичних фігураціях переважно використовується однакова аплікатура.

5. Розміщення пальців слід робити таким чином, щоб вони йшли в послідовності від першого до п'ятого і навпаки. Проте дану рекомендацію не слід розглядати як відмову від традиційної чотирьохпальцевої аплікатури.

6. При підборі аплікатури слід уникати частого підкладання великого пальця, тобто частої зміни позицій.

7. При швидкому повторенні (репетиції) одної і тої ж клавіші з метою досягнення яскравості і чіткості пальці необхідно чергувати. Найбільш часто в цьому випадку потрібно використовувати 2, 3, 4 пальці в різноманітній послідовності, переважно від слабких до сильних. У повільних та помірних темпах правилом чергування пальців в репетиціях зловживати не слід.

8. Ковзання пальців з клавіші на клавішу доцільно використовувати на слабій долі такту.

9. Використовуючи при грі перший і п'ятий пальці, бажано уникати їх частої зайнятості в третьому, четвертому ряді правої клавіатури.

Важливо враховувати анатомічні особливості руки виконавця: довжину пальців, їх товщину, силу і спритність. Аплікатура, зручна для одного музиканта, може виявитися невдалою для іншого, тому до

аплікатури, яка визначена в нотах, потрібно відноситися творчо і шукати найбільш оптимальний варіант для кожного окремого випадку.

У четвертому розділі – «Про самостійну роботу баяніста», подані численні рекомендації щодо найоптимальнішого протікання самостійної роботи виконавця. Викладач повинен чітко визначити перед учнем конкретні завдання, пояснити послідовність та методи їх виконання. Чим інтенсивніша самостійна робота учня на уроці, тим ефективнішою вона є і в домашніх умовах. В. Безфамільнов та А. Семешко визначають та висвітлюють основні чинники, що сприяють підвищенню ефективності самостійної роботи виконавця. Серед них: дотримання правильного режиму роботи, формулювання та досягнення конкретної мети у своїх заняттях, усвідомлений підхід до вивчення музичного твору, особлива увага до ритмічної дисципліни, важливість опрацювання музичного матеріалу в повільних темпах, поєднання роботи над технічними деталями з образною емоційністю, намагання наблизитись у звуковеденні до вокального інтонування, використання у роботі сучасних технічних засобів навчання та ін.

Актуальність та доцільність учбового посібника В. Безфамільнова, А. Семешко «Виховання баяніста. Питання теорії і практики» є безсумнівною. Особливо вагомим є те, що видання має виразне практичне спрямування. Теоретичні положення, викладені авторами, є похідними з їх власної виконавської та педагогічної практики, зберігають свою актуальність до нашого часу та дають чітку уяву про їх основні принципи виховання виконавця-баяніста. Систематизація наукових та практичних напрацювань із означеного питання сприяла оптимізації вирішення практичних виконавських фахових завдань.

Науково-методична діяльність В. Безфамільнова також виявилась у чітко поставлених питаннях, щодо підвищення фахово-виконавського рівня студентів, та популяризації баянно-акордеонного мистецтва. Ці проблеми неодноразово підіймались та висвітлювались ним на різноманітних наукових конференціях та симінарах у Києві, Москві, Запоріжжі, Дніпропетровську, Кривому Розі, Львові та інших містах.

Висновки. Методичні та репертуарні видання, ініціатором яких став В. Безфамільнов, на свій час були останнім словом у баянній педагогіці. Більшість його методичних настанов зберігають актуальність і до нашого часу, а чимало виданих за його сприяння оригінальних баянних композицій користуються заслуженою популярністю і в сучасних виконавців. Системний підхід та прогресивні погляди у вихованні виконавця, що активно практикуються В. Безфамільновим, дозволили його вихованцям вийти на передові позиції у когорті

провідних баяністів та скласти достойну конкуренцію представникам інших виконавських шкіл.

Загалом, оригінальна методика виховання виконавця-баяніста, розроблена В. Безфамільновим, тільки частково отримала теоретичне обґрунтування та висвітлення і презентується ним особисто, а також у своєрідних методах практичної діяльності його учнів та послідовників.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрійчук П. Владимир Бесфамильнов. Музыкант и человек / П. Андрійчук // Народник. – 2001. – №2. – С. 26-29.
2. Басурманов А. П. Играет В. Бесфамильнов /А. Басурманов // Музыкальная жизнь. – 1972. – №4. – С. 10-12.
3. Бесфамильнов В. Професіоналізм народному виконавству / В. Бесфамильнов // Музика. – 1982. – №5. – С. 18.
4. Бесфамильнов В.В., Семешко А.А. Воспитание баяниста. Вопросы теории и практики // В. Бесфамильнов, А. Семешко. – К.: Муз. Украина, 1989. – 200 с.
5. Бесфамильнов В. О самостоятельной работе баяниста / В. Бесфамильнов // Актуальные вопросы баянно-аккордеонного исполнительства и педагогики в Музыкальных учебных заведениях. Сборник статей и докладов по материалам I и II Международных научно-практических конференций (17-19 декабря 2002 г., 1-3 декабря 2003 г.). Вып. 1. – Луганск: Альма-матер, 2005. – С. 29-38.
6. Бесфамильнов В. Покращити концертну діяльність / В. Бесфамильнов // Музика. – Київ, 1974. – № 6. – С. 25.
7. Вахромеева Р. Баян Володимира Бесфамильнова / Р. Вахромеева // Демократична Україна. – 2002. – 1 лютого.
8. Гончаренко В., Гончаренко Н. Володимир Бесфамильнов // В. Гончаренко, Н. Гончаренко – К.: Муз. Україна, 1984. – 46 с.
9. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). Підручник для вищих та середніх музичних навчальних закладів / М. Давидов. – К.: Нац. муз. академія України ім. П.Чайковського, 2005. – 420 с.
10. Давидов М. А. Баян України // Проблеми розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні / М. А. Давидов. – К.: Видавництво ім. Олени Теліги, 1998. – С. 116-123.
11. Кужелев Д. О. Баянне виконавство в музичній культурі 70-90 років / Д. О. Кужелев //Музичне виконавство. – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К.: 2000. – Вип. 5. – С.48-58.
12. Ястребов Ю. Владимир Бесфамильнов / Ю. Ястребов // Портреты баянистов. – М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2001. – с. 114-137.
13. Ястребов Ю. Г. Владимир Бесфамильнов / Ю. Ястребов. – Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2006. – 528 с.



ТРАДИЦІЇ АНСАМБЛЮ ТРОЇСТИХ МУЗИК В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПРИКАРПАТТЯ

Анотація. Автор статті розглядає особливості функціонування традиційних ансамблів “троїстих музик” на Прикарпатті. Зокрема, аналізується творча діяльність окремих колективів, їхній інструментарій, репертуар у контексті сучасних трансформацій інструментального фольклору.

Ключові слова: ансамбль “троїстих музик”, “весільна капелла”, народно-інструментальне мистецтво, фольклорна традиція, фольклорні фестивалі.

Аннотация. Автор статьи рассматривает особенности функционирования традиционных ансамблей “троистых музых” на Прикарпатье. В частности, анализируется творческая деятельность отдельных коллективов, их инструментарий, репертуар в контексте современных трансформаций инструментального фольклора.

Ключевые слова: ансамбль “троистых музых”, “свадебная капелла”, народно-инструментальное искусство, фольклорная традиция, фольклорные фестивали.

Annotation. Author of the article considers the features of functioning of traditional ensembles on the Precarpathia. In particular, creative activity of individual ensembles are analyzed, their instruments, the repertoire in the context of modern transformations of instrumental folklore.

Key words: the music for trio ensemble, “wedding ensemble”, folk instrumental music art, folk tradition, folk festivals.

Постановка проблеми. Ансамбль “троїстих музик” (“весільна капела”, “гуцульська капела”) займає важливе місце і відіграє неабияку роль у збереженні традицій ансамблевого народно-інструментального мистецтва Прикарпаття на сучасному етапі. Активна творча діяльність багатьох родин музикантів та окремих талановитих солістів-віртуозів сприяла популяризації унікальних пам’яток традиційного музично-інструментального фольклору досліджуваного регіону. Починаючи з другої половини XVI – початку XVII століть, коли у музичному побуті українців отримали популярність скрипка і цимбали, розпочинає своє становлення та розвиток найпопулярніший в Україні ансамбль “троїстих музик” [15]. “В Галичині...з кінця XVI по XVIII ст., почавши від владики Г.Балабана, при дворах діють хори, інструментальні капели”, – зазначає

дослідниця Оксана Шевчук [24, с. 239]. На початку ХХ ст. в с. Красноїлля Верховинського р-ну у Гуцульському художньо-етнографічному театрі, організованому Г.Хоткевичем, досить часто “танцювальні номери у виставі супроводжувалися блискучим звучанням оркестрової капели, до складу якої входили такі музичні інструменти, як скрипка, цимбали, флюяра, тилинка, дуда, трембіта, дрімба...” [23, с.35]. Упродовж ХХ ст. і до сьогодні ансамбль “троїстих музик” на Прикарпатті – активний учасник весільного обряду, різдвяної коляди, звітних районних та обласних концертів, різноманітних фольклорних фестивалів тощо.

Аналіз досліджень. Традиції народно-інструментальної ансамблевої музики Прикарпаття висвітлені у працях українських (В.Шухевича [26], Г.Хоткевича [22], А.Іваницького [7], І.Мацієвського [10; 11], В.Мацієвської [12], С.Грици [4], М.Хая [21], Л.Кушлика [9], Б.Яремка [27], О.Шевчук [24], П.Терпелюка [19; 20], М.Черепанина [23], В.Дутчак [6], Ю.Волощука [2; 3], Л.Пасічняк [13-15], П.Дрозди [5], І.Сеньківка [17], Р.Андрусишина [1], В.Реведжука [16], П.Стефанка [18], І.Шершень [25], М.Кривун [8]) та польських (С.Кондрацького [28], С.Мерчинського [29]) науковців.

Визначення терміну “троїста музика” у багатьох авторів неоднозначні [15, с. 135]. Сучасне обґрунтування походження терміну “троїста музика” подає доктор мистецтвознавства І.Мацієвський: “Термін “троїста музика” (буквально: потроєна музика, або потроєний скрипаль) в Україні і в Білорусії достатньо широко застосовується в побуті, і особливо, в різноманітній літературі по відношенню до традиційних сільських інструментальних ансамблів танцювальної музики” [11, с. 95-96]. Вивчення та узагальнення особливостей функціонування традиційних ансамблів “троїстих музик” Прикарпаття залишається малодослідженим, що і визначило **мету статті**.

Різдвяні колядки та щедрівки на Прикарпатті супроводжуються інструментальним супроводом: дзвоники, ріг, трембіта, флюяра, скрипка, бас, цимбали, бубон, баян. В описах про христини, сільські празники, вечори молоді, танці, розколяду, входи́ни, “від’їдини”, календарні та сімейні свята, весілля, похорон гуцулів, які опублікував В.Шухевич, знаходимо згадки про ансамблі, так звані “музики”, інструменти, які користуються популярністю у даній етнічній спільноті: скрипку, дуду (козу), дзвоники, сопівку, трембіту, цимбали, дрімбу [26].

Справжньою “академією” вишколу народних музик, ареалом збереження автентичної народно-інструментальної музики є весільний обряд, де супровід “весільної капели” відіграє важливу роль. Свого часу професор Прикарпатського національного університету імені

В.Стефаника, скрипаль-віртуоз, Народний артист України Петро Терпелюк зазначив, що “весільна капела, до якої, окрім скрипки і сопілки, входять цимбали, акордеон чи баян з темперованим строем, усе ж акомпанують латканковим мелодіям....вони тримають народну гармонію, характерну для різних місцевостей” [19, с. 5].

Характерною особливістю формування та функціонування інструментальних капел є “родинність” традиції. Як зазначає доктор мистецтвознавства М.Черепанин, “однією з найстарших генерацій весільних музикантів (від середини XIX ст. до 1914 року) вважається сімейство Варваруків з Космача” [23, с. 38].

Неабияку популярність та визнання здобув ансамбль “троїстих музик” братів Ватаманюків з покутського села Попельники Снятинського району у складі: Василь (бубон), Роман (скрипка, сопілка, саксофон), Іван (цимбали, труба), створений 1956 р.. Всесоюзна фірма “Мелодія” свого часу випустила грамплатівку, куди увійшли “Полька”, “Гуцулка”, весільні мелодії. Брати Ватаманюки – переможці республіканських та всесоюзних фестивалів самодіяльного мистецтва, учасники чисельних весільних обрядів, концертів в сільському будинку культури, акомпанували хоровим колективам. Вони освоїли “нотну традицію”. У репертуарі ансамблю – вальси, польки, ліричні пісні, пісні українських композиторів (“Рідна мати моя” П. Майбороди), гуцульські пісні і наспіви, танцювальні мелодії.

На Коломийщині користуються популярністю “музиканти-народники”, які у складі весільних капел своєю імпровізаційною творчістю “зберегли, розвинули, збагатили гуцульську народну музику” [19, с. 6]. На обкладинці навчального посібника “Моя Гуцулія” (частина III, 2005 р.) П.Терпелюка [20] бачимо світлину, на якій зображена весільна капела у складі: скрипаль Петро Терпелюк, сопілкар-віртуоз Василь Попадюк, цимбаліст – рідний брат П.Терпелюка Василь, бубніст Іван Майданський (50-і рр. XX ст.). Участь П.Терпелюка ще з дитинства у весільних капелах стала першою “народною консерваторією” і вплинула на формування його як музиканта, знавця гуцульського інструментального обрядового фольклору.

Скрипаль-віртуоз Василь Сметанюк (Гуцул) з братами Іваном (цимбаліст) та Ярославом (бубніст) з Печеніжина мали велику повагу серед людей, радуючи весільних гостей своєю чудовою грою. У складі цієї капели довгий час грав сопілкар Юрко Луцак (Левунск). Вперше в історії Гуцульщини цей ансамбль запише свої мелодії в Москві на платівки “Грають брати Сметанюки” [20].

Прикладом збереження та популяризації гуцульської мелодики є творчість інструментальної капели братів Стринадюків “Відлуння Карпат” з с.Замагора Верховинського р-ну. У 2010 р. на семінарі виконавців українського автентичного фольклору, що проводився у рамках Всеукраїнського фестивалю сучасної пісні та популярної музики “Червона рута” в м.Івано-Франківську вони виконували танець “Гуцулка”, пісню “Про Чорногору” (з солісткою), “В’язанку гуцульських мелодій” (епізодично з солістом), “Гуцульську співанку” (коломийкового характеру, з солістом). Інструментальний склад капели: скрипка, фрілка (Стринадюк Василь), гуцульські цимбали (Стринадюк Микола), труба, трембіта (Стринадюк Іван), баян, трембіта (Генсецький Володимир), бубен (барабан з тарілкою, Генсецький Святослав), вокал (Стринадюк Оксана). Виступ ансамблю на фестивалі є зразком автентичного виконавства на народних інструментах в умовах концертної сцени.

Починаючи з другої половини ХХ ст. в Березовах Косівського р-ну функціонував ансамбль троїстих музик братів “Калішевих” (у складі: В.Перцович – скрипка, С.Васкул – цимбали та П.Кицелюк – бубен (барабан з тарілкою)). Весільна музика 60-х рр. представлена: родинною капелою “Ніколаєвих” (І.Васкул – цимбали, М.Васкул – скрипка), капелою “Шандалюків” (керівник – скрипаль В.Лазарович). У 80-х рр. функціонував ансамбль троїстих музик “Вунчіки” братів Томичів: скрипаля-віртуоза, цимбаліста та бубніста. Знаними та популярними у Березовах у 90-х рр. були “Бессараби” (Р.Бессараб – скрипка, М.Бессараб – цимбали, М.Бессараб – бубен), а також колективи у складі В.Перцовича – скрипка, В.Лазаровича (співак) – баян, М. Лазаровича – саксофон та А.Семича – сопілка, І.Семича – бубен, В.Васкула – цимбали [25, с. 39]. У репертуарі весільних капел – танці різноманітного характеру, зокрема гуцулка, коломийка, аркан, вальс, полька, інструментальний супровід до співу ладканок, обрядової весільної пісні “Барвінкова”, марш “На добридень” (на початку весілля, під час ходу чи їзди молодих на конях до церкви на вінчання), виконання популярних народних пісень під час зустрічі гостей, застілля (“Горіла сосна, палала”, “Ой не світи, місяченьку, та й на той перелаз”, коломийки “до слухання”). Популярними на сучасному етапі залишаються танці, назва яких походить від місцевості, де ця музика особливо поширена: березунка, космацька, микуличинка, банянка (від назв сіл Березів, Космач, Микуличин, Баня-Березів) [25, с.43].

Печеніжинська земля, прославлена народним героєм Олексою Довбушем, здавна славиться династіями троїстих музик: сім’я Луцаків (батько Юрій, сини Василь (сопілка), Дмитро (цимбалами); брати

Боднарени – цимбаліст Іван та сопілка Ярослав; брати Майданські – бубніст Юрій та цимбаліст Василь, які змалку грали по весіллях; брати Соколишини – сопілка, бубніст Василь, який перейняв гру в Луцаків та цимбаліст Михайло, який гастролював по багатьох країнах; брати Котови – скрипаль Володимир, цимбаліст Ярослав, сопілка Василь; родина Бойчуків – батько Василь – скрипаль та син Микола – цимбали, грали у різних гуртах, відзначаються оригінальною манерою виконання гуцульських мелодій [8].

Великою популярністю в Україні та за кордоном користується сімейний ансамбль Тафійчуків (батько Михайло та сини – Юрій, Дмитро, Микола; інструментальний склад ансамблю – сопілка, скрипка, гуцульські цимбали, бубон) із присілка Буковець поблизу села Верхнього Ясенова Верховинського р-ну. Серед зразків обрядово-ритуальної інструментальної музики, представленої у науковому виданні доктора мистецтвознавства, професора М.Хая “Українська інструментальна музика усної традиції” (2011 р.) – весільні ритуально-обрядові награвання “цілим складом весільної музики” – “До зачинання весілля” (сгра) у виконанні сімейного ансамблю Тафійчуків: батько Михайло (скрипка), сини – Юрій (“ментелев”), Микола (цимбали), Дмитро (бубон з тарілкою) [21, с.148-155].

У 1986 р. при сприянні управління культури облвиконкому, ОНМЦ народної творчості і культурно-освітньої роботи у рамках Другого Всесоюзного фестивалю народної творчості, було організовано огляд-концерт сімейних та родинних аматорських колективів Івано-Франківської області у приміщенні обласної філармонії, де серед учасників були і “троїсті музики” (скрипка, цимбали, бубон) у складі народного аматорського танцювального ансамблю родин Ванжураків та Іллюків (с.Віпче Верховинського р-ну). Варто зазначити про організацію ансамблів “троїстих музик”, гуцульських капел у складі фольклорно-етнографічних ансамблів, театральних труп. Влітку 1987 р. з музикантів села Прокурава було створено інструментальну групу фольклорно-етнографічного ансамблю “Барви Карпат” (ств. 1983 р., кер. Петро Гуцуляк) у складі 4-х скрипок, сопілки, цимбалів, бубна (кер. Василь Герасим’юк)[14].

Доброю традицією організації обласних свят народно-інструментального мистецтва є фестиваль оркестрів народних інструментів “Кобзареві струни” (сmt. Рожнятів, започаткований 1995 р.). Іструментальний склад ансамблів “троїстих музик”, які брали участь у фестивалі, досить різноманітний: народні духові, цимбали, баян, контрабас; скрипка, сопілка, цимбали, бубон з тарілкою (Богородчансь-

кий р-н), скрипка, кларнет, цимбали, баян, контрабас; дві скрипки, сопілка, цимбали, баян, бубон з тарілкою (Косівський р-н), скрипка, сопілка, цимбали, баян, бубон з тарілкою (Верховинський р-н), скрипка, гітара, баян, котрабас; скрипка, флейта, кобза, акордеон, контрабас (Долинський р-н) та ін. Представлені інструментальні капели мають нетиповий для фольклорних ансамблів склад, характерний для Гуцульщини (скрипка, фірка або монтелев, цимбали, бубон з тарілками) та Бойківщини (скрипка, бас, цимбали, бубон). Натомість спостерігаємо використання нетрадиційних для досліджуваної території інструментів, але які у силу історичних обставин та широкого використання отримали популярність: оркестрові різновиди сопілок, кларнет, флейта, угорські цимбали, гітара, кобза, баян, акордеон, контрабас [13].

Сучасні ансамблі “троїстих музик” Прикарпаття орієнтується на дві форми побутування, а саме – фольклорну (традиційну) та професійно-академічну (концертну). У 1992 р. у смт Верховині відбувся перший з'їзд гуцулів. Гостем урочистого відкриття свята став ансамбль трістих музик “Черемош” з Верховини під орудою Романа Кумлика¹.

У репертуарній політиці традиційних ансамблів “трістих музик” другої половини ХХ – початку ХХІ століть відбулося ряд змін: трансформація жанрів інструментальної, вокально-інструментальної гуцульської народної музики (створюються фантазії, рапсодії, п'єси, в'язанки), поява авторських композицій з використанням мелодики автентичного фольклору.

Серед найбільш поширених форм популяризації, збереження і передачі традиції сучасними представниками гуцульських капел можна виділити: засоби масової комунікації (радіо, телебачення); видання нотних збірників (у якості навчального і концертного репертуару); навчальних посібників; репрезентацію “вторинних” форм фольклорної інструментальної традиції у фольклорно-етнографічних концертах,

¹ **Роман Кумлик** – скрипаль-віртуоз, заслужений працівник культури України, відомий не тільки на Гуцульщині, але й по всій Україні, в Польщі та Німеччині. Окрім “школи народного музикування вуйка Петра”, настанов відомого на всі гори Василя Грималюка, навчався у музичній школі, на курсах диригентів хорів, у культосвітньому училищі, працював в Гуцульському ансамблі пісні і танцю. Виконавець майже на 20-х інструментах, колекціонер народних музичних інструментів та гуцульських ужиткових речей (відкрив домашній приватний музей 8 січня 2000 р.), мав добрі вокальні дані, автор гуцульських співанок (вже вийшли дві книги), майстер багатьох видів сопілок. Помер 22 січня 2014 року.

регіональних, всеукраїнських та міжнародних фольклорних фестивалях, конкурсах, оглядах народної творчості [14, с.2]; запис компакт-дисків [6, с. 164-166].

У квітні 1993 р. у залі обласної філармонії м. Івано-Франківська відбулось справжнє свято автентичної народно-інструментальної ансамблевої музики Прикарпаття – концерт трієстих музик та солістів-інструменталістів у рамках обласного огляду-конкурсу трієстих музик. У переліку програми – ансамблі “трієстих музик”: НД с.Космач (кер. П. Семчук, викон. “Мелодії рідного краю”); с-ща Печеніжин Коломийського р-ну (кер. І.Кузенко, викон. “Гуцульські мелодії”); с.Пістинь Косівського р-ну (викон. “На полонині”); с.Верхній Березів Косівського р-ну (кер. В.Геник, викон. “Мелодії Березова”); с.Товмачик Коломийського р-ну (кер. В.Мотрук, викон. “Гуцулка”); с-ща Отинія Коломийського р-ну (кер. П.Цибій, викон.: М.Тимофіїв “Балада про злуку”); НД с.Космач (кер. М. Думітрак, викон. “Гуцульські мелодії” – лауреати конкурсу).

Після 20-и річної перерви, у 2013 році відбулося обласне свято – фестиваль трієстих та весільних музик усіх районів Івано-Франківщини. З огляду на інструментальний склад 20-и колективів-учасників традиційними залишилися скрипка, гуцульські цимбали, бубен (барабан з тарілкою). Такі інструменти як сопілка, кларнет, саксофон, трембіта, баян, акордеон, тамбурын (бубон) вважаються локалізованими у кожному з районів. У репертуарі ансамблів – пісенні та танцювальні мелодії, які притаманні фольклорним традиціям районів Івано-Франківської області.

У 90-х рр. XX – початку XXI століть на Прикарпатті популярними стають Міжнародні фольклорні зустрічі. У 2001 р. в м. Івано-Франківську відбувся Перший Міжнародний фольклорний фестиваль етнографічних регіонів України “Родослав”, де досліджуваний регіон представили “трієсті музики” с.Замагора Верховинського району. У 2016 р., 24-25 вересня черговий П’ятий “Родослав” зібрав на урочисту академію учасників із 14 областей України, колективи з Польщі та Латвії.

Справжнім святом народно-виконавського мистецтва став обласний фестиваль родинної творчості “Родинні скарби Прикарпаття” (сmt Бого-родчани). Серед багатьох сімейних ансамблів-учасників 2002 р. – “трієсті музики” родини Сказьківих (сmt Ворохта), “трієсті музики” с.Віпче Верховинського району (керівник – заслужений працівник культури України Микола Ілюк; інструментальний склад: скрипка, сопілка, гуцульські цимбали, бубен, баян, тамбурын, трембіта) у складі народного аматорського танцювального ансамблю родин Ванжураків та Ілюків.

У справі відродження та популяризації автентичної інструментальної музики Прикарпаття велику роль відіграє Регіональний фестиваль гуцульських троїстих музик імені Могура, який у вересні 2010 року вже втретє проходив у смт. Верховина. Постійними його учасниками є традиційні капели троїстих музик (понад 30 колективів), солісти-інструменталісти. Гран-прі – скрипку – III фестивалю отримала гуцульська капела “Бай” (кер. – Остап Костюк). У складі капели – музиканти зі Львова та смт. Верховина, сіл Замагора, Бистрець, Верхній Ясенів Верховинського р-ну: Остап Костюк (флюяра, тилинка, дуда, дрімба, трембіта), Олена Костюк (акордеон, дрімба), Василь Стринадюк (скрипка), Володимир Генсецький (цимбали, труба, трембіта), Василь Гараджук (баян). У 2013 році відбувся у с.Криворівня Верховинського р-ну черговий IV Регіональний фестиваль гуцульських троїстих музик імені Могура, участь в якому брали 13 колективів та 15 солістів-інструменталістів. Серед лауреатів – ансамбль троїстих музик “Серпанок” будинку культури смт. Печеніжин Коломийського району (керівник Іван Явдошняк, інструментальний склад: скрипка, сопілка, гуцульські цимбали, баян, бубен (барабан з тарілкою)).

Висновки. У всій різноманітності ансамблів “троїстих музик” Прикарпаття можна виділити найбільш типові зразки:

- первинні (автентичні) форми – сільські фольклорні колективи (наявність старовинних народних інструментів, спадкоємність усної традиції на генетичному рівні), представлені ансамблями “троїстих музик”, “весільною капелою” (скрипка, цимбали, бубон, сопілка) або так званою “гуцульською капелою”, сімейними та родинними інструментальними капелами;

- “вторинні” форми (відтворення фольклору на сцені в аматорському русі, на фольклорних фестивалях) – стилізовані нові аматорські ансамблі “троїстих музик” (назва ансамблю залишилась, однак змінились ознаки і функції цього жанру: дві форми поширення – як окрема фольклорна одиниця та у складі фольклорно-етнографічних колективів; поява нових інструментів; учасники ансамблю – музиканти-виконавці з музичною освітою; трансформація репертуару в обробках, авторських композиціях, вплив побутової танцювальної музики на формування жанрів репертуару; сфера побутування – весільні обряди, сценічна виконавська практика).

Концертні виступи, виконання різножанрового репертуару, зміна інструментального складу, середовища побутування – є основними у переліку особливостей функціонування ансамблю “троїстих музик” Прикарпаття на сучасному етапі. Фольклорні фестивалі, огляди,

конкурси, огляди-концерти, де беруть участь “троїсті музики”, покликані сприяти вихованню бережливого ставлення до джерел духовних традицій, пропагувати національне, бути завжди на захисті збереження автентичного фольклору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусишин Р. Обрядові танці Гуцульщини XIX – початку XX століття / Р.Андрусишин // Мистецтвознавство. Вісник Прикарпатського університету. – Вип. 30 – 31. Ч. II. – Івано-Франківськ: Плай, 2015. – С. 181 – 184.

2. Волощук Ю. Гуцульська музика в репертуарі сучасних ансамблів та оркестрів народних інструментів Прикарпаття / Ю.Волощук // Україна, Галичина, Гуцульщина: історія, політика, культура: збірник статей та повідомлень наукової конференції з міжнародною участю “Гуцульщина як історико-культурний феномен”. – Коломия: Вік, 2009. – С. 35-38.

3. Волощук Ю. Чинники взаємодії автентики та академізму в народно-ансамблевому виконавстві Гуцульщини (на матеріалі творчої діяльності ансамблю “Черемош”) / Ю.Волощук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. XI – XII. – Івано-Франківськ: Плай, 2008. – С. 148-152.

4. Грица С. Проблеми репрезентації фольклору на святі народної творчості / С.Грица // Трансмисія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. – Київ-Тернопіль: Астон, 2002. – С. 205-217.

5. Дрозда П. Феномен колективного народно-інструментального музикування Західно-українського регіону / П. Дрозда // автореф.. дис.. на канд.. мистецтвознавства. – Л.: Б. в., 2010. – 19 с.

6. Дутчак В. Фольклор Прикарпаття в современной звукозаписи / В.Дутчак // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, перайманя: зборнік навуковых прац удзелнікаў ІІІІ Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі. – Мінск: БДУКМ, 2009. – С. 164-166.

7. Іваницький А.І. Український обрядовий фольклор західних земель. Регіональна музична антологія / А. І. Іваницький. – Вінниця: Нова книга, 2012. – 618 с.

8. Кривун М. Інструментарій трістої музики на Гуцульщині / М.О.Кривун // Диплом. роб. – Каф. народних інструментів і музичного фольклору. Інститут мистецтв. Прикарпатський національний університет ім. В.Стефаника. – Івано-Франківськ, 2016. – 96 с.

9. Кушлик Л. Народні музичні інструменти в календарних обрядах на Гуцульщині: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. [“Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди (до 2000-річчя Різдва Христового присвячується)], (Надвірна, 10-11 берез., 2000 р.) / упоряд.: Б.-Ю. Янівський, В.Коваль. – Івано-Франківськ-Надвірна, 2000. —С.54—60.

10. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів / І. Мацієвський. – Вінниця: Нова Книга, 2012. – 464 с.

11. Мацієвський І. Троїста музика (До питання про традиційні інструментальні ансамблі) / І.Мацієвський // Ігри та співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. – Тернопіль: Астон, 2002. – С. 95-111.

12. Мациевская В.И. Исполнительское искусство гуцульских скрипачей: автореф. на соиск. канд. искусств.: спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / В.И. Мациевская. – Санкт-Петербург, 2003. – 16 с.

13. Пасічняк Л. Збереження та пропагування традицій народно-інструментального виконавства Карпатського регіону (на прикладі фестивалю оркестрів народних інструментів “Кобзареві струни”) / Л.Пасічняк // Мистецтвознавство. Вісник Прикарпатського університету. – Вип. 23. До 10-річчя Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2011. – С. 175-186.

14. Пасічняк Л. Регіональна специфіка народно-інструментального музикування в Україні (на прикладі Прикарпатського регіону) / Л.Пасічняк // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: збірник наукових праць / [ред. кол.: В.І.Рожок, В.Т.Посвалюк та ін.; упоряд. О.І.Коменда]. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 215-228.

15. Пасічняк Л. Троїста музика в народно-інструментальному мистецтві України ХХ століття / Л.Пасічняк // Мистецтвознавство. Вісник Прикарпатського університету. – В. ІВ. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – С. 133-144.

16. Реведжук В.В. Весільний обряд с. Космач на Гуцульщині (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.) / В.В. Реведжук // Магістр. роб. – Каф. народних інструментів і музичного фольклору. Інститут мистецтв. Прикарпатський національний університет ім. В.Стефаника. – Івано-Франківськ, 2012. – 78 с.

17. Сеньків І. Гуцульська спадщина: праці з життя і творчост гуцулів / І. Сеньків. – Верховина: Гуцульщина, 2014. – 528 с.

18. Стефанко П.І. Музика Гуцульщини: джерелознавчий дискурс / П.І. Стефанко // Магістр. роб. – Каф. народних інструментів і музичного фольклору. Інститут мистецтв. Прикарпатський національний університет ім. В.Стефаника. – Івано-Франківськ, 2012. – 106 с.

19. Терпелюк П. Моя Гуцулія. Весільні латкання / П.Терпелюк. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2005. – Ч.4. – 88 с.

20. Терпелюк П. Моя Гуцулія: Гуцулково-коломийкові мелодії для скрипки в супроводі фортепіано / П.Терпелюк. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2005. – Ч.3. – 76 с.

21. Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції / М.Хай. – Київ – Дрогобич: Видавництво “КОЛО”, 2011. – 467 с.

22. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Харків: Держ. вид.-во України, 1930. – 290 с.

23. Черепанин М. Музичне мистецтво Гуцульщини / М.Черепанин // Криворівня: матеріали Міжнар. наук. конфер. – Івано-Франківськ, 2003. – С. 33-39.

24. Шевчук О. Народна і міська побутова музика (порівняльний аналіз) / О.Шевчук // Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І.Ф.Ляшенка). Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – Вип. 16. – К., 2002. – С. 235-248.

25. Шершень І. Музика гуцульського весілля: традиції і новації (на матеріалі весільного обряду села Березів другої половини ХХ – початку ХХІ

століття) / І.М.Шершень // Магістр. роб. – Каф. музичної україністики та народно-інструментального мистецтва. Навчально-науковий Інститут мистецтв. Прикарпатський національний університет ім. В.Стефаника. – Івано-Франківськ, 2017. – 89 с.

26. Шухевич В. Гуцульщина: В 2 ч. – 2-е вид. / Репринтне видання 1899-1901. – Верховина: Журн. “Гуцульщина”, 1997. – 352 с.

27. Яремко Б. Музыкант-исследователь восточнокарпатских традиционных сопилковых инструментов и их музыки / Б.Яремко // Музыкант в традиционной и современной культуре: материалы Международного инструментоведческого симпозиума. – Санкт-Петербург: НПФ “АСТЕРИОН”, 2001. – С. 65.

28. Kondracki M. Musyka Huculszczyzny // Muzyka Polska. – 1935. – №7. – Warszawa. – P.186 – 194.

29. Mierczyński S. Muzyka Huculszczyzny / Zeberal S.Miercznski; Przygotował do druku z rękopisu, skomentował i wstępem opatrzył J. Stęszewski. – Warszawa: PWM, 1965. – 199 s.



УДК 7.011.26:786.1:681.816.3
(477)+(476)

О.Р. Фабрика-Процька,
м. Івано-Франківськ

ХОРДОФОНИ УКРАЇНИ ТА БІЛОРУСІЇ: ІСТОРИКО-ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ

Анотація. У пропонованій статті висвітлюється специфіка функціонування народного музичного інструментарію України та Білорусії на прикладі хордофонів у історико-етнографічному та історико-порівняльному аспектах.

Ключові слова: народний музичний інструментарій, хордофони, класифікація, функція.

Аннотация. В предлагаемой статье освещается специфика функционирования народного музыкального инструментария Украины и Белоруссии на примере хордофонов в историко-этнографическом и историко-сравнительном аспектах.

Ключевые слова: народный музыкальный инструментарий, хордофоны, классификация, функция.

Annotation. This article highlights the specificity of functioning of national musical instruments Ukraine and Belarus on the example Chordophone in historical and ethnographic, historical and comparative aspects.

Keywords: folk musical instruments, Chordophone, classification, function.

Постановка проблеми. Музичні інструменти, як і вся культура українського і білоруського народу, мають у своїй біографії драматичні і навіть трагічні сторінки. Багато самобутніх інструментів ще кілька десятиліть тому вважалися вибулими з ужитку чи зниклими. Сьогодні актуальним питанням є глибоке вивчення історії народного музичного інструментарію як важливої складової матеріальної і духовної культури українського народу. В історичному аспекті еволюційний процес, на жаль, залишається не достатньо дослідженим, а феномен побутування хордофонів є свідченням еволюційного шляху розвитку та вдосконалення інструментів. Історія розвитку та вивчення музичного інструментарію перейшла за тисячоліття. Музичний інструмент став об'єктом дослідження багатьох наукових дисциплін: етнографії, археології, акустики, історичного музикознавства, фольклористики, органології, органофонії. Він є об'єктом для вивчення та систематизації.

Народна інструментальна музика, будучи специфічною формою віддзеркалення побуту, історії, світогляду, художніх імпульсів народу, зусиллями багатьох поколінь впродовж століть сформувалася в самобутнє естетичне явище, яке представляє велике зацікавлення не лише для науки, але і для сучасної музичної творчості.

Серед основних ідей статті є положення про те, що, за визначенням дослідників, музичний інструментарій, будучи носієм духовної та матеріальної культури українського та білоруського етносів і всупереч природній тенденції нівелювання і згасання традиційних рис, все ж зберіг до наших днів прикладне, звичаєве, стилеутворююче та нові форми функціонування.

Метою статті є висвітлення дослідженості хордофонів, визначення їх подібності, ідентичності і відмінності у побутуванні на території України та Білорусії, а також окреслення стану збереження в історичному та сучасних аспектах.

Аналіз досліджень. Музично-інструментальна культура України становить одну із важливих інтегруючих її ланок, що не втратила актуальності й дотепер. Історія спеціальних досліджень народних музичних інструментів (НМІ) та виконуваної на них народної інструментальної музики (НІМ) в Україні налічує півтора століття (М.Лисенко, Г.Хоткевич, С.Мерчинський, К.Кондрацький, Р.Гарасимчук, А.Гуменюк, Б.Яремко, І.Мацієвський, М.Хай та ін.). Важливу цінність досліджень українського інструментарію становлять праці А.Фамінцина, О.Кольберга, Б.Шейка, та ін. Перші приклади комплексних системно-етнофонічних і власне народно-виконавських описів народних музичних інструментів та народної інструментальної музики подані

лише М.Лисенком та К.Квіткою. Науково обґрунтованими є етноінструментознавчі праці сучасних дослідників: І.Мацієвського, І.Шрамка, Л.Кушлика, Б.Водяного, Б.Яремка, М.Хая, О.Хашеватської, Л.Черкаського та ін.

Теоретичною основою дослідження стали наукові, теоретичні та методичні дослідження українського та білоруського етномистецтвознавства, праці українських, російських і білоруських етномузикознавців та етноорганологів: концепції фундаторів українського етноінструментознавства М.Лисенка, П.Демуцького, В.Шухевича, Г.Хоткевича, М.Грінченка, А.Гуменюка, І.Мацієвського, А.Іваницького, С.Хашеватської, Л.Черкаського, Ч.П'яткевича, КМашинського, російського етноорганолога М.Імханицького, білоруських етномузикознавців і етноорганологів Н.Мицуль, А.Скорабагатчанки, І.Назіної, З.Можейко, О.Дадзіємової, О.Єремич, Булгаковский, Мяцельска, теоретичні положення сучасного українського інструментознавства та мистецтвознавства (І.Мацієвський, Б.Яремко, І.Шрамко, Л.Кушлик, Л.Сабан, І.Глібовицький, М.Хай, Н.Супрун-Яремко, В.Кушпет, Б.Кіндратюк, Л.Пасічняк,) та вчених-етномузикологів, що етноінструментознавчою проблематикою займалися опосередковано.

Виклад основного матеріалу. Серед критеріїв належності НМІ до певної традиції І. Мацієвський називає історико-побутовий, функційний, територіальний (загальнонаціональний, регіональний, локальний), соціальний, професійний, масовий та інші чинники. На відповідність інструментарію певній сфері його побутування неабияк впливають: форми функціонування, етнічне походження, конструктивні і виконавські ознаки, форма, конструкція, стрій, спосіб гри, сфера виробництва, автохтонність або привнесеність, спосіб і місце виготовлення й поширення, матеріал, відмінні ознаки майстрової «школи», ступінь застосування фабричних МІ в традиції і навпаки тощо.

Визначальними чинниками належності НМІ до певної етнічної традиції є часовий, територіальний і соціальний. Звузивши у такий спосіб чисто арифметичну кількість інструментів і втративши дещо в обсязі й різноманітності інструментарію, ми виграємо в якості, збільшуючи тим самим реальну можливість забезпечення чистоти, автентизму й автохтонности національного стилю виконання української народної інструментальної музики.

Струнні музичні інструменти беруть початок у практичному житті людини, в її трудовій діяльності. Ще в глибоку давнину, коли людина добувала собі їжу і одяг мисливством, вона створила лук. Натягуючи тятину, зроблену, скажімо, із сухожилля тварини, мисливець не міг не

помітити, що тятива під час пускання стріли звучить. Це й наштовхнуло людину на створення першого струнного інструмента. Але струнні інструменти створені народом цілком свідомо, не за вимогами практичної діяльності, як ударні та духові, а для задоволення своїх естетичних запитів.

Хордофони були відомі європейцям ще зі стародавніх часів. За способом видобування їх поділяють на смичкові, щипкові, ударні. За формою розрізняють – цитроподібні та лютнеподібні. На формування та видозміни конструкцій щипкових хордофонів, їх стрій, етимологію назв, сфери побутування впливало багато чинників, а також взаємозв'язки та взаємовпливи культур різних народів. Часто щипкові хордофони використовувалися як супроводжуючий спів. Лише з розвитком та удосконаленням конструкції, формуванням прошарку професійних виконавців розвивається суто інструментальна культура виконання. Саме ці аспекти розрізнили сфери побутування інструментів: придворно-аристократичну й ужитково-народну.

У XX –поч. XXI ст. багато народних інструментів зазнало суттєвих реконструкцій, що стало поштовхом до зміни характеру їх подальшого функціонування. Наприклад гітара стала взірцем для інших електроінструментів, згодом електрифікували й інші інструменти: мандоліну, домру, бандуру, які використовують в наш час у камерних ансамблях тощо.

За визначенням дослідників, на жаль, сьогодні частина хордофонів практично вибула із ужитку й залишається музейними експонатами. Деякі з інструментів (арфа та інші, на відміну від бандури та гітари) втратили своє значення у вокально-інструментальній музиці, їх уже не використовують для супроводу голосу.

Отже, зміна конструкцій інструментів, характеру їх побутування, практичного використання безпосередньо залежала від суспільно-історичних обставин. Це, відповідно, дало можливість розширити технічно-виконавські можливості багатьох хордофонів, залучити їх до ансамблевого (в однорідних та мішаних поєднаннях) й оркестрового виконавства.

Серед більш ніж півтора десятка чинників, за якими сучасна етноорганологічна наука визначає належність НМІ до певної традиції, вирішальне значення мають територіальний, часовий та соціальний чинники. Відповідно до цього народні музичні інструменти України можна поділяти на: а) загальнонаціональні, регіональні, локальні; б) традиційні для певної історичної епохи (інструментарій і музика давньоукраїнської доби, козаччини, післякозацького періоду);

в) інструменти пастушого, хатнього, вуличного, танцювально-рекреативного середовища тощо. Сюди не входить інструментарій панського, церковного побуту національної інтелігентської еліти, міської академічної традиції, новітніх модних маскультурницьких художньо-самодіяльницьких явищ.

Історія еволюції музичних інструментів – це водночас й історія розвитку їх систематик і класифікацій. Із розвитком самого інструментарію і подальшим розширенням і диференціюванням функцій у процесі еволюційного виокремлення на кожному етапі його розвитку у кожній конкретній етнічній традиції обов'язково виникала природна потреба групування музичних інструментів, створення певної системи для покращення способів і принципів відбору інструментів для певної виконавської мети тощо. Для теоретичного осмислення функційного визначення народних музичних інструментів важливими є принципи класифікації *за характером строю*: а) незмінна, змінна і відносно точна інтонація; б) темпорований.

На початку ХХ ст. спробу універсальної структурної класифікації музичних інструментів зробив К.В.Маїйон. Він здійснив поділ усіх музичних інструментів на чотири групи за єдиним критерієм; *головна ознака* – джерело звуку (вібратор), згідно з яким інструменти розподіляються на: 1) самозвучні (з природною пружністю вібратора); 2) мембранні (вібратор – натягнута перетинка); 3) струнні (вібратор – струна); 4) духові (вібратор – стиснене повітря). За визначенням дослідників картина поділу струнних інструментів на смичкові, щипкові та ударні є неадекватною. [4, с.26] Тому, що одні і ті ж інструменти (наприклад контрабас у джазі і в симфонічному оркестрі) можуть бути розташовані в далеких одна від одної групах.

Етнограф та фольклорист К. Квітка основою класифікації народних інструментів вважав побутову функцію (награвання інструментів здійснюється в залежності від ситуації, способу виконання і характеру звучання). На основі системи В.Маїйона універсальну структурну класифікацію створили Е. Горнбостель і К.Закс, серед основних ознак якої послідовно й ретельно реалізуються – *джерело звуку, спосіб звукоутворення і конструкція*. В даній класифікації мембранофони, аерофони і ідіофони групуються за способом звукоутворення, а хордофони – за конструкцією. [3, с.88]

Дослідник Хашчеватська С. стверджує, що «...однозначна конструктивно-акустична класифікація музичних інструментів не спроможна охопити всю їх різноманітність і способи гри. Іноді один інструмент може мати декілька різних вібраторів (бубонці і мембрани в

бубнах) та збуджувачів коливань (кожний фрикційний хордофон може бути також ще і щипковим, а лінгвальний аерофон – амбушурним) [4].

Та, попри усю універсальність і зручність у користуванні систематика Горнбостля і Закса на думку дослідників не розв'язує усіх проблем класифікацій народних музичних інструментів. Тому доцільно користуватись усім досвідом відомих класифікаційних поглядів і шкіл.

У сучасній науці чисельну кількість класифікацій музичних інструментів та народних музичних інструментів поділяють на: а) *структурні* – ті, що систематизують за принципом побудови музичних інструментів; б) *функційні* – ті, що групують інструменти відповідно до функції, виконуваної ними в музичному процесі.

Група струнних музичних інструментів, відомих білорусам в минулому і в наші дні, складається з щипково-ударних, ударних, фрикційних і смичкових. Більшість із них була запозичена білорусами в різних народів у той чи інший історичний період у процесі виробничих та різнобічних контактів. Однак ці інструменти органічно ввійшли в музичну культуру білорусів, виконуючи в ній важливі функції.

На початку XX століття зміна соціально-політичного ладу, формування нового типу культури вимагала нової символіки. Музичним символом у сучасній академічній музичній культурі Білорусії стають цимбали. За багатовікову історію склад білоруських хордофонів помітно змінювався. Проте, як і раніше в XX – XXI ст. побутують скрипка, цимбали, балалайка та мандоліна. В сучасних білоруських селах, за визначенням дослідників, частина хордофонів глибоко зливається з багатьма проявами традиційного побуту народу, різними видами народної творчості.

Отже, хордофони Білорусії виконують переважно музично-естетичну функцію. Одні з них використовуються як сольні, так і ансамблеві; інші – тільки як ансамблеві. Народні музичні інструменти являються носієм певного етносу і типу культури: академічного чи народного. В залежності від функціонування, побуту, творчості, професійної приналежності та соціальної групи музичні інструменти поділяють на: фольклорні, академічні, аматорські, професійні, масові, фабричні, чоловічі, підліткові, дитячі і т. д.[2, С.37,85,114]

Серед основних тенденцій, які виявляють найсуттєвіші закономірності формування синтезованих народно-інструментальних ансамблів, до складу яких входять хордофони в сучасний період, слід назвати: існування автентичних ансамблів народних інструментів; появу однорідних ансамблів народних інструментів, що стало здобутком музичного мистецтва саме XX ст.; створення оркестрових ансамблів; у

другій половині XX століття спостерігається тенденція виникнення оркестрів з ансамблів народних інструментів; створення малих форм синтезованих народних ансамблів як при навчальних ВУЗАХ, так і державних філармонійних установах; впродовж XX століття відбувається процес камернізації синтезованого народно-інструментального ансамблевого виконавства мішаного типу; появу новітніх синтезованих ансамблів народних інструментів за участю класичного інструментарію; використання народних інструментів в різних складах джазово-інструментальних ансамблів та типових ансамблях сучасної поп-музики.

Висновки. Музично-етнографічні дослідження про народний інструментарій України та Білорусії, в якому чільне місце належить хордофонам, представлені широкою джерельною та історіографічною базою, яка включає різноманітні збірники фольклорних записів, пресу, монографії, наукові статті та ін. В останні роки до них додалися аудіо записи та інтернетресурси. Проте й далі залишаються питання, які є перспективними для подальших досліджень. Серед них варто виділити проблему вивчення особливостей виготовлення народних інструментів, способів гри на них, а також рівнів взаємодії аутентичної та академічної музики тощо. У процесі дослідження було розглянуто історичну еволюцію хордофонів впродовж століть і виявлено: Спільне: на території як України так і Білорусії побутували такі хордофони: бандура, цимбали, цитра, ліра, балалайка, мандоліна, гітара, скрипка, бас (басоля, басетля). Ідентичне: ідентичність у народно-інструментальній традиції хордофонів України та Білорусії прослідковуємо на прикладі побутування та функціонування наступних інструментів: ліра, скрипка, цитра, бас (басоля, басетля), цимбали, гітара. Відмінне: на відміну від народно-інструментальної традиції Білорусії в Україні впродовж століть побутували такі інструменти, як: гудок, кобза, козобас, торбан, старосвітська бандура.

Сучасні етноорганологи України, зокрема, М. Хай, Л. Черкаський, Б. Яремко, у класифікації народних хордофонів користуються міжнародною систематикою музичних інструментів, яку створили німецькі дослідники Е.Горнбостель і К.Закс. Серед основних ознак цієї класифікації критерієм поділу інструментів на групи є джерело звуку, спосіб звукоутворення і конструкція. Натомість білоруські сучасні дослідники – І. Назіна та А. Скорбагатчанка користуються класифікацією, основним критерієм якої є функціональна прикмета, що поділяє народні хордофони у системі культури на фольклорні, аматорські, академічні, професійні, масові, фабричні, чоловічі, підліткові, дитячі.

На жаль, за визначенням дослідників, сьогодні в Україні частина хордофонів (гудок, цитра, мандоліна, старосвітська бандура, торбан, ліра), практично вибула із ужитку. Така тенденція прослідковується і у Білорусії (цитра, ліра, мандоліна). Відрадно, ця традиція починає відроджуватися у фестивальному русі (творчість професійних ансамблів тощо). Особливості функціонування традиційних хордофонів на межі ХХ – поч. ХХІ ст. в системі сучасної музичної культури України і Білорусії виявляємо на прикладі нових форм їхнього відродження, збереження та функціонування. Зокрема: **а) спільне** – фестивальна діяльність, наукові конференції, семінари, конгреси, концертна практика (Україна і Білорусія); **б) ідентичне** – у 90-х років ХХ ст. дослідник-етноорганолог І.Назіна здійснила унікальний проект – цикл етнографічних фільмів «Історія народних музичних інструментів» (Білорусії). Відповідно в Україні проф. М.Давидов провів ряд телепередач, в яких висвітлювались питання історії та функціонування народного інструментарію (України); **б) відмінне** – у Білорусії в наш час популярною стала «Середньовічна дискотека» – вид концерту-хеппенінгу з навчанням аудиторії танцям Середньовіччя під супровід традиційних білоруських інструментів; а також етнотекотека у супроводі ансамблю троїстих музик.

ЛІТЕРАТУРА

- 1.Назіна І. Д. Беларускія народныя музычныя інструменты / І. Д. Назіна. – Мн.: Беларусь, 1997. – С. 239.
- 2.Скорабагатчанка А. В. Беларускія народныя музычныя інструменты ХХ стагоддзя / А. В. Скорабагатчанка. – Мн.: Бел. Навука, 2001. – С. 397.
- 3.Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) / М. Хай. – Київ-Дрогобич, 2007. – С.100.
- 4.Хашчеватська С. Інструментознавство. Підручник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III – IV рівнів акредитації. / С. Хашчеватська. – Вінниця, НОВА КНИГА, 2008. – 256 с.



КОБЗАРСТВО – УНІКАЛЬНЕ ЯВИЩЕ СВІТОВОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Анотація. У статті розглядаються та характеризуються історичні аспекти становлення та розвитку кобзарства – унікального явища світової та української музичної культури.

Ключові слова: кобзарство, кобзар, бандура, кобза, торбан, традиція, культура, Україна.

Аннотация. В статье рассматриваются и характеризуются исторические аспекты становления и развития кобзарства – уникального явления мировой и украинской музыкальной культуры.

Ключевые слова: кобзарство, кобзарь, бандура, кобза, традиция, культура, Украина.

Annotation. In Article rassmatryvayutsya and harakteryzuyutsya Historic aspects Formation and Development kobza – unikalnoho phenomenon myrovoy ukraynskoj muzykalnoy and culture.

Keywords: kobzarstvo, poet, Bandura, Kobza, Tradition, culture, Ukraine.

Постановка й обґрунтування проблеми. Без вивчення і врахування минулого досвіду становлення і розвитку української музичної культури неможливе відродження справжніх традицій та збереження української ідентичності. В час становлення української держави багато вітчизняних дослідників-музикознавців безпідставно забувають про величезну скарбницю українського музичного мистецтва, набутого тисячоліттями. Такі музикознавці чомусь опираються на дослідження зарубіжних вчених, забуваючи про багатовіковий досвід власного народу.

Українська музикознавча наука багата на справжніх патріотів учених, музикознавців, дослідження яких доводять унікальність і самодостатність української музичної культури, невід'ємною складовою якої є кобзарство, яке нерозривно пов'язане з історією України.

Кобзарство має величезні заслуги перед Україною, проте воно мало відоме загалу. Тому є нагальна потреба вивчення, усвідомлення та гідного визнання нащадками та сучасниками.

Аналіз наукових досліджень. Дослідженню кобзарства присвячено чимало наукових публікацій, зокрема заслуговують уваги праці М. Лисенка, Г. Хоткевича, К. Черемського, В. Кушпета, М. Хая, Б. Жеплинського, В. Мішалова, які визначали основні тенденції його розвитку. Проте, питання і далі залишається недостатньо вивченим, актуальним.

Мета статті: проаналізувати етапи історичного становлення українського кобзарства – унікального явища світової та української музичної культури.

Виклад основного матеріалу. До одного із напрямків традиційної музичної культури України належить кобзарство, яке нерозривно пов'язане з історією нашого народу. Воно розвивалося в умовах вимушеної соціально-політичної залежності країни, що постійно перебувала під чужоземним гнітом. Кобзарство України – легендарніший спів народних мандрівних співців, що водночас були творцями, носіями і виконавцями народної пісні.

Простеживши генезу старосвітських музичних інструментів, можемо стверджувати, що віками відбувалося їхнє становлення, формувалися їх конструкція, стрій та спосіб гри, аж доки не набувши глибокого етнонасичення, вони не запанували на культурних теренах Руси-України. Кобза, бандура та торбан (панська бандура) були досить широко розповсюдженні серед селян, козаків, городян та української шляхти.

Генеза бандури як слова, так і інструмента – це окрема складна проблема, яка має свою широку літературу. Варто зауважити, що дослідження інструменту кобзи розпочалося у XIX столітті, коли він не просто вийшов зі вжитку, а майже зник. Існує декілька гіпотез щодо подвійної назви кобзи. Так, російські дослідники А. Преображенський, М. Фасмер вважають, що слово “кобза” походить від тюркського *kobus*, *kubuz*, а сам інструмент прийшов до нас з Азії. Найбільш розповсюджена, але, мабуть найменш науково обґрунтована гіпотеза російського вченого О. Фамінцина, сформульована ще у 1891 році в його праці про російську домру, в якій говориться, що бандура була винайдена в Англії на початку XVII століття. Звідтіл перейшла в Італію під назвою пандора; з Італії, разом з професійними музикантами вона помандрувала до Польщі на двір короля Зігмунда, а вже звідтіл нібито перейшла в Україну, де стала народним інструментом [9]. Г. Хоткевич у своїй праці «Музичні інструменти українського народу» приділяє багато уваги цим безглузdim фамінцинським висновкам та наводить великий і переконливий матеріал, що розкриває абсурдність цієї гіпотези. Отже,

англійський інструмент ні за будовою, ні за кількістю струн не може вважатися прототипом української бандури [11]. Музикознавець у своїй книзі “Музичні інструменти українського народу” (1930) доводить автохтонність кобзи [15, с.61] та прямо висловлюється про непослідовність думок Фамінцина, нав'язаних зовсім не науковими, а імперсько-ворожими політичними міркуваннями.

Б.Кирдан та А.Омельченко у своїй праці “Народні співці-музиканти на Україні” писали, що ще в XV-XVI століттях існувала в Україні кобза, яка належала до типу лютневих інструментів. [15, с.61]. Цю гіпотезу підтримували і науковці діаспори. В.Кушпет пише, що “не слід знову винаходити кобзу, бо за щасливою нагодою музичний інструмент, зафіксований М.Лисенком від останнього кобзаря Вересая, і є українська кобза” [15, с. 64]. Водночас, висловлювалися й версії походження бандури, яку часто називали “молодшою сестрою” кобзи [2, с. 223]. Бандура та кобза протягом всього часу свого існування зазнали як років розквіту, так і занепаду, постійно еволюціонували, поки не набули характеру сталого самодостатнього народного інструмента. Г. Хоткевич робить висновок, що назва, слово «бандура» походить із санскриту та має кілька значень – «музика», «приємний», «гарний» [8, с. 128]. А санскрит – мова, яка виникла на теренах України та має багатотисячолітню історію. За Г. Хоткевичем – бандура є плодом еволюції кобзи, а торбан (панська бандура) є плодом еволюції бандури. Отже, кобза-бандура – це один із символів України, так як і наш прапор і тризуб-трисуття – герб України – держави.

Щодо назви «кобзар», то вона хоч є похідною від назви «кобза», але кобзарями, вже від початку, стали називати не тих, що вміли грати на кобзі, а тих, що сіяли в народі зерна правди, закликали до виявлення й побороювання неправди, вказували шляхи визволення для поневолених. Отже, сутність назви «кобзар» визначалась не тим, на чому він грав, а скоріше тим, що він грав і співав. Звідси має бути зрозумілим і те, чому народ наш лірників і навіть окремих співців, що ходили без кобз і лір часто також називав кобзарями і чому ми національного генія Тараса Шевченка звемо великим кобзарем України. Кобзар – не тільки народний співець, а пропагандист передових ідей і бунтар, учасник воєн. Т.Шевченків «Кобзар» – це поезії, сповненні гніву і бунтарства. Кобзар в народній уяві – це трибун-співець, який своїми думками запалював народ на боротьбу з поневолювачами. У такому понятті назву «кобзар» ми повинні зберігати й надалі. Носити її може лише той, хто на неї заслуговує. Кобзар був і надалі мусить залишатися безкомпромісо-

вим співцем правди і волі свого народу, невтомним борцем за його добробут, за його процвітання [7, с.39].

Найбільшого поширення кобза-бандура набула з XVI до XVII століть, коли була розповсюджена як у вищих верствах населення, так і в народі [1, с. 11]. На ній грали і селяни, і козаки. В цей же період відбувається і розквіт кобзарської творчості (епоха створення прекрасних величних епопей кобзарських дум). З історичних джерел відомо, що кобзарі брали активну участь у народно-визвольних змаганнях в XVI-XVII століттях, за що були жорстоко винищені, зазнавали поневірянь і переслідувань.

Нищівного удару зазнало кобзарство з ліквідацією Катериною II Запорізької Січі у 1775 році. В цей час бандура виходить із вжитку вищих верств суспільства та стає надбанням мандрівних співців-кобзарів, які оберігали та, в міру професійних можливостей, підтримували і розвивали давні кобзарські традиції. З другої половини XVIII століття також змінюється кобзарський репертуар: гнівний, закличний зміст історичних дум та пісень поступається місцем сумному, церковно-моралістичному змісту кантів та псалмів.

У XIX столітті кобзарі-бандуристи, відстоюючи людську честь, гідність, право на власне мистецтво, об'єднувались у братські цехи-школи. Серед кобзарів давньої школи потрібно відзначити І.Однорога, А.Никоненка, С.Яшного (голова старческого цеху в Миргороді), А.Шута (від нього першого почали записувати думи), Ф.Гриценка (Холодного) [1, с.20].

Зазначимо, що найвідомішим народним кобзарем, талановитим співцем, виконавцем дум, народних побутових, сатиричних та жартівливих пісень був незрячий Остап Вересай з Полтавщини, якого називали “великим чародієм” і “геніальним виконавцем”. Визначна роль у вивченні та пропаганді кобзарства належить М.Лисенку, який енергійно пропагував творчість О.Вересая та підтримував його діяльність. У 1875 році він організував декілька концертів народного музиканта у Петербурзі, записав пісні та думи, які виконував Вересай, згодом присвятив йому працю “Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем”.

В кінці XIX – на початку XX століття фольклористи, музикознавці, письменники активно досліджують побут, звичаї кобзарів, записують тексти та мелодії кобзарських дум, пісень (М.Лисенко, Ф.Колесса, П.Демуцький, К.Квітка). Важливе місце у популяризації бандурного мистецтва належить Гнату Хоткевичу – відомому українському

музиканту, письменнику, етнографу, драматургу Так, у 1909 році Г.Хоткевич видав перший підручник гри на бандурі. На початку ХХ століття В.Овчинников видав “Самовчитель гри на бандурі”. В.Шевченко організував при товаристві “Кобзар” ансамбль бандуристів та видав “Школу гри на бандурі” (1913-1914рр.). У 1913 році в Одесі вийшов з друку “Самонавчитель до гри на кобзі або бандурі” М.Домонтовича. М.Лисенко відкрив перший в Україні національний мистецький навчальний заклад, у якому був і клас бандури (викладачі: М.Кравченко, І.Кучугура-Кучеренко, Г.Хоткевич) [3, с. 52-53].

Як бачимо, видатні діячі науки та культури робили відчутні спроби у розвитку кобзарства, але в умовах національного гноблення воно не змогло набути справжнього розквіту, тому що московський царський уряд переслідував всіх, хто займався пропагуванням української народної музики. Після встановлення в Україні більшовицького режиму ситуація докорінно змінилася. «Традиція виконавства на народних музичних інструментах в Україні за роки більшовицького етноциду зазначала чи не найдошкульніших втрат: більш ніж на третині території вона або зникла цілком або ж була замінена і витіснена з повсякденного побуту чужорідною гармошко-балалайко-домро-мандоліно-гітарною «культурою» [10, с.192]. Оскільки основним політичним завданням нової влади було створення єдиного соціалістичного простору для будівництва «нового суспільства», то обов’язковому знищенню підлягали всі компоненти, притаманні національній культурі. В середині 20-х років виходять постанови, спрямовані на боротьбу з традиційним музикуванням:

- 1) «Про заборону жебрацтва (кобзарства)»;
- 2) «Про обов’язкову реєстрацію музичних інструментів у відділах міліції та НКВД»;
- 3) «Про затвердження репертуару в установах Народного Комісаріату Освіти»;
- 4) «Положення про індивідуальну та колективну музико-виконавську діяльність».

«Кудесница – гармошка стає і до певної міри вже стала справжнім засобом виховання мас!» – говориться в одній з характерних на той час статей. Тут же наводимо зведення з Одеської області, де на села вже відправлено 15000 гармошок, 2000 балалайок, 1000 мандолін, 15000 баянів, 1000 гітар». Такими повідомленнями рясніли тодішні газети» [13, с.61].

Фізично винищуючи автентичних сліпих співців, як «класово-ворожої» і віджилої гілки української культури», режим у той же час під

гаслами «революційної перебудови кобзарського мистецтва» стимулював аматорський бандурницький рух і розвиток нових синтетичних його форм (капели, ансамблі бандуристів тощо), для яких створював якісно новий, мало подібний до «старосвітського» типу «революційного» інструмента. Істотних змін зазнав, відповідно, і традиційний репертуар (спочатку під приводом його «неактуальности», а згодом – «контрреволюційности»). Несвідоме та інспіроване підмінення понять призвело до поступового ототожнення різних, але еволюційно паралельних явищ: традиційного кобзарства і світського бандурництва. Посилиючи і вдало використовуючи цю плутанину, вдалося за порівняно короткий час у громадській opinio вихолостити й збаналізувати самі поняття кобзарства, кобзарських інструментів, і, власне, народних співців. Коли мистецтво «ревкобзи» «увійшло в моду» і стало кон'юктурним зі створеною йому пресою ілюзією перспективності (30-ті рр.), а традиційне кобзарство було фізично винищено і сприймалося вже як «рудимент епохи», для режиму настав час покінчити й з патріотично налаштованими аматорами «новітнього бандурництва»... Свідчення тому – десятки репресованих визначних його подвижників... [12, с. 2]. Народні інструменти України, а найголовніше – та музика, що виконувалася на них, не вкладалися у космополітичну модель «високого художнього рівня» своєю ладогармонійною особливістю та конкретною функціональністю.

У тридцяті роки (достеменно дата 1934 р.) кобзарство, як етноявище було фізично знищено більшовицькою каральною системою. Усіх мандрівників співців, близько 400 чоловік, було скликано до Харкова на так званий «мистецький з'їзд», загнано в товарні вагони, вивезено з міста та знищено разом з дітьми, що були поводириями сліпих кобзарів, бандуристів, лірників. Про це оповідають спогади вцілілих жертв цієї трагедії в книжці Костя Черемського «Повернення традицій» [14]. То ж досліджуючи цей чи не найтрагічніший холокост в історії українського народу, відкривається ота причина, чому вороги України так бояться саме кобзарського співу. Бо лише кобзарі своїми піснями почали будити паралізований масовим терором і страшним голодом український люд до опору, до повстання. Про це свідчать вцілілі протоколи працівників тогочасної міліції, яка арештовувала мандрівних співців за «підбурювання народу до непокори совєцькій владі».

Тож говорити про вільний та буйний розвиток кобзарства часів совєцької доби не доводиться, бо творилася лише імітація, тому що з тих, хто вцілів після Харківського з'їзду, переважну більшість кобзарів, бандуристів, майстрів було арештовано і відправлено, як державних

злочинців в тюрми та ГУЛАГи, звідти знову – таки поверталися одиниці. А старосвітські інструменти: кобза, бандура були засуджені разом з носіями на страту як антирадянські, бо несли «буржуазно-націоналістичну ідеологію». То ж на зміну вільним мандрівним кобзарям прийшли контрольовані владою колективи: ансамблі, капели, яких часто так колективами і відправляли арештованими в Сибір, залишаючи лише тих, хто настирливо виявляв свою любов до совєцької влади та її головних вождів. Творчість кобзарів 20-50-х років ХХ століття, яким вдалося уникнути репресій (Ф.Кушнерик, Є.Мовчан, Є.Адамцевич, П.Носач, П.Гузь), була підпорядкована створенню та виконанню репертуару, дозволеного цензурою. Строго обмежувалася національна та історична тематика в репертуарі, а виступи кобзарів-бандуристів строго контролювалися. Таким чином знищувалось автентичне кобзарство як унікальний вид української народної творчості.

Друга світова війна та німецька окупація українських земель стали новим випробуванням для кобзарства. Кобзарі-бандуристи, беручи активну участь у боротьбі з окупантами, пропагували ідеї створення незалежної держави. У роки війни кобзарювали в Україні Є.Мовчан, О.Маркевич, К.Яцик, творили свої твори Є.Адамцевич (автор славнозвісного “Запорізького маршу”), П.Носач, Г.Ільченко та інші. На жаль, політична ситуація змусила багатьох бандуристів назавжди залишити свою Батьківщину, багато з них продовжували свої виступи за кордоном, приєднавшись до Капели бандуристів ім. Тараса Шевченка.

У післявоєнні роки в Україні розпочинається новий період розвитку бандурного мистецтва: створюється розгалужена освітня система, відбувається конструктивне удосконалення інструментарію, формування нових кадрів солістів та різноманітних колективів бандуристів, створення нового репертуару [6, с. 6]. Враховуючи великі втрати кобзарів у часи голодомору та масового нищення кобзарства у 30-х роках, а також в період війни, кобза та бандура переходять і в руки жінок. «1950 року створено сучасний новий музичний інструмент (хроматичний), що й має сьогодні розповсюдженість під назвою бандура, а замість славної кобзи нам, українцям підсовують домрогітарних «мутантів»[4, с.1]. Хроматична бандура з перемикачами тональностей за всіма характерними особливостями: конструкцією, строем та способом гри не мала нічого спільного із своїм однойменним розстріляним традиційним зразком. З цього часу вона припинила свою діяльність як суто національний, перейшовши у ранг інтернаціональних або космополітичних. Навіть сам характер співу змінився, запанував новий естрадний та академічний стиль, витіснивши традиційний народний автентичний.

До шанувальників і продовжувачів традиційного виконавства потрібно віднести О.Сластьона та Г.Ткаченка. Відомий вчений і фольклорист Ф. Колесса назвав О.Сластьона видатним знавцем кобзарської справи, а зразки з його рецитації дум уклав до своєї праці “Мелодії українських народних дум”. Г.Ткаченко перейняв систему гри від мандрівних незрячих бандуристів під час свого навчання у Харкові в ХХ столітті. Завдяки йому в Україні зберігся традиційний “зінківський” спосіб гри на діатонічній народній бандурі, який набув своїх прихильників та існує понині.

У 50-60-х роках професіоналізація бандурного мистецтва супроводжувалася спеціалізацією виконавців в одній сфері: вокально-інструментальної. Репертуарні норми у 70-90-х роках зазнають змін, хоча основними складовими частинами навчального та концертного репертуару залишаються оригінальні авторські твори та транскрипції.

Сьогодні Україна переживає процес відродження кобзарства, який проходить у двох напрямках: традиційному (народно-фольклорному) та сучасному (сценічному). Сучасне бандурне мистецтво можна назвати логічним продовженням традиційного. У вересні 1989 р. в с. Стрітівка Київської області відкрито вищу педагогічну школу кобзарського мистецтва. Бандуристи-виконавці вдосконалюють способи, техніку гри, продовжуючи глибокі кобзарські традиції. Значну роль в активізації життя кобзарів-бандуристів, координації їх зусиль відіграє Національна спілка кобзарів України (створена в 90-х роках ХХ століття, керівники – В.Литвин, В.Горбатюк, В.Єсіпок), яка сприяє проведенню кобзарських з’їздів, фестивалів, конкурсів, концертів та багатьох інших масових кобзарських акцій.

Потрібно відмітити таких представників традиційного народно-фольклорного кобзарства, як М.Будник, Е.Драч, М.Товкайло, Т.Силенко, М.Хай, В.Кушпет, К.Черемський, В.Шевчук, Р.Козленко, О.Санін, П.Зубченко, які належать до когорти київського та харківського цехів. Дослідники самобутнього українського інструментарію В.Кушпет, М.Хай, М.Будник науково обґрунтували концепцію автохтонної української кобзи, організували виготовлення інструменту в Києві, Ірпені, Харкові, Переяславі-Хмельницькому за зразком кобзи О.Вересая, яка зберігається в Санкт-Петербурзькому музеї. В.Кушпет також видав “Школу гри на кобзі”. Пізніше Кушпет написав і видав «Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах» (бандура, кобза, торбан). Підсумовуючи вище сказане нами, стверджуємо, що «... в Україні струнно – щипкові інструменти називаються: кобза, бандура і торбан. Два з них: бандура й торбан – зберегли свої традиційні назви, а

лютнеподібний інструмент, описаний М. Лисенком у працях «Характеристика музичних особливостей українських дум та пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» та «Народні музичні інструменти на Україні», є кобзою. Оскільки інших, документально засвідчених та досліджених зразків цього інструмента немає, то потрібно визнати, що кобза О. Вересає за всіма характеристиками є лютнеподібним інструментом. Це останній і єдиний, що зберігся до кінця XIX століття. Таким чином, можна стверджувати, що українська кобза існує не лише в піснях і переказах, а й у реальному житті. Кожен охочий нині має можливість навчитися співати в супроводі кобзи, й у такий спосіб доторкнутися до чистої кобзарської традиції. Усвідомлення того, що українська кобза – живий інструмент є вкрай необхідне, аби запобігти усіляким пересмикуванням в історії українського народного інструментарію. Можливо, у такий спосіб вдається зупинити поширення штучних домро-гітарних кобз, створених та нав'язаних українській музичній культурі з єдиною метою – не допустити відродження справжніх виконавських традицій» [5, с.77-78].

Професійне бандурне мистецтво в Україні інтенсивно розвивається у другій половині XX століття. Існують дві виконавські школи: київська та львівська. Зауважимо, що бандурне мистецтво розвивалося і за межами України, в основному в США та Канаді. Видатними бандуристами української діаспори є В.Ємець, Ю.Китастих, В.Луців, Г.Китастих, З.Штокалко, В.Мішалов та ін. Органічне вплетення бандурної музики в сучасне мистецтво зумовлене її традиційною імпровізаційною природою як в інструментальних, так і у вокально-інструментальних жанрах. Сьогодні бандура використовується як сольний та ансамблевий інструмент з різноманітним репертуаром оригінальних та перекладених творів.

Висновки. Пройшовши багатовіковий шлях розвитку та історично сягаючи в сиву давнину українського фольклору, зазнавши як років розквіту, так і занепаду, українські народні інструменти кобза та бандура стали невід'ємною складовою сучасної музичної культури. Кобзарство – унікальне явище світової культури. Кобза та бандура – це два струнні музичні інструменти, які займають в українській музичній та духовній культурі особливе місце як питомо українські національні інструменти, що не мають аналогів в інших народів світу.

ЛІТЕРАТУРА

1.Жеплинський Б. Коротка історія кобзарства в Україні / Б.Жеплинський. – Львів: Край, 2000. – 196с.

2.Задоя О. Кобзарське мистецтво – символ відродження українського народу / О.Задоя // Наука і сучасність. – Збірник наук. праць. Серія: Педагогіка. Філологія. – Київ, 2001. – Т. XXVI. – С. 222-230.

3.Клітна Н. Наша дума, наша пісня не вмре, не загине...(Зародження і розвиток кобзарства в Україні) / Н.Клітна // Українська література в ЗОШ. – 2005. – №3. – С. 50-55.

4.Кушпет В. Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах. Кобза О. Вересая, бандура Г. Ткаченка, торбан Ф. Відорта / В.Кушпет. – К., 1997. – С. 1.

5.Кушпет В. Старцівство: мандрівці співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.): Наукове видання / В.Кушпет. – Київ: Темпора, 2007. – С. 77-78.

6.Люботь Україну. Збірник творів для ансамблю бандуристів / Упорядкування та аранжування В.Дутчак. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – 132 с.

7.Мішалов В. До питання назв «кобза», «бандура», «кобзарство» / В.Мішалов // Бандура, Нью-Йорк, №1 (5), 1982. – С. 38-39.

8.Наливайко С. Походження і значення слова бандура / С.Наливайко // Українознавство, 2006, №1. – С. 128.

9.Фаминцын А. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка-Кобза-Бандура-Торбан-Гитара / А.Фаминцын. – СПб.: Типография Э. Арнольда. – 1889. – 187с.

10. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М.Хай. – Дрогобич: Коло, 2011. – С. 192.

11. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Харків, 2002. – 228 с.

12. Черемський К. Гнат Хоткевич / К.Черемський // Бандура, Нью-Йорк, №63-64, 1998. – С. 2-4.

13. Черемський К. З історії нищення українського кобзарства / К.Черемський. – Харків: Нова Україна, 1993. – С.61.

14. Черемський К. Повернення традицій. З історії нищення кобзарства / Черемський К. – Харків, 1999. – 288 с.

15. Шрамко І. Ще раз про походження кобзи-бандури / І.Шрамко // Пам'ятки України: історія та культура. – 1995. – №1. – С. 61-64.



СТИЛЬОВІ НАПРЯМИ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА НА ЦИМБАЛАХ СИСТЕМИ ШУНДИ

Анотація. У статті подана класифікація стильових напрямів у цимбальному виконавстві. Названі яскраві цимбалісти-віртуози, що працюють в різних напрямках і жанрах.

Ключові слова: стильові напрями, цимбальне виконавство, національні школи.

Аннотация. В статье дана классификация стилевых направлений в цимбальном исполнительстве. Перечислены яркие цимбалисты-виртуозы, работающие в разных направлениях и жанрах.

Ключевые слова: стилевые направления, цимбальное исполнительство, национальные школы.

Abstract. The article provides the classification of styles in performance on dulcimer. The bright dulcimer-players are listed there, which work in different directions and genres.

Keywords: style trends, performance on dulcimer, national schools.

Актуальність. У сучасній науці дослідження процесів народно-інструментального виконавства є найбільш актуальними. Серед найбільш вагомих – фундаментальні праці М.Імханицького про баянно-акордеонне і струнно-щипкове виконавство в Росії, підручник М.Давидова про історію виконавства на народних інструментах в Україні, наукові дослідження про бандурне виконавство Н.Морозевич, Л.Мандзюк, І.Панасюк, про домрове – В.Івко, Н.Костенко, Т.Литвинець та багато ін.

Що стосується вивчення безпосередньо цимбалів, то дослідники торкаються безліч питань, які стосуються історії інструменту (створення, життя, удосконалення, поширення), створення репертуару (від народних жанрів до академічних жанрів), становлення шкіл (академічної освіти, створення спеціальної методичної літератури, наступність у навчанні, створення спеціальної термінологічної системи) та ін. Але, на наш погляд, одна з найцікавіших сторін існування такого інструмента, як цимбали укладена в звуковий реалізації його потенціалу саме в момент звучання.

Об'єктом статті є мистецтво гри на цимбалах в XX-XXI століттях, **предметом** – виконавство на цимбалах системи Шунди в XX-XXI століть. **Мета** цього дослідження – визначити основні стильові напрями, в яких працюють найвідоміші виконавці на цимбалах системи Шунди в Україні та світі.

Однією з основних установок даного дослідження стала дихотомія Є.Назайкинського про універсальність-специфічність інструментів [5], яку доцільно застосувати і до категорії стилю. Якщо універсальність є «прагнення до безмежного розширення виражальних можливостей улюбленого інструмента», а специфічність – «прагнення посилити, підкреслити яскравість, індивідуальність, своєрідність звучання» [5, с. 91], то прагнення до універсалізації або специфікації щодо інструментів моделює розвиток стильової системи цимбального мистецтва України.

У світовій практиці виконавства на цимбалах системи Шунди (виходячи з репертуару, вибору жанрів, принципів формоутворення, манери звуковидобування) доцільно розрізняти три стильові напрями: традиційний, академічний і неакадемічний. Абсолютно подібні тенденції спостерігаються і в українському цимбальному мистецтві. Важливим і незаперечним фактом також є співіснування трьох стильових напрямів в системі єдиного культурного поля. Розглянемо кожне окремо.

Нааявність величезного пласту народного виконавства і всесвітнє визнання народних цимбалістів дозволяє говорити про існування такого стильового напрямку, як традиційне виконавство (виконавство у народному стилі, народному дусі, манері). Універсальність даної назви може бути специфікована, як це запропоновано дослідником Т.Бараном, виходячи з місцевих традицій та музичних діалектів [1]. Так, дослідник виокремлює:

- цигансько-угорську імпровізаційність *porlando rubato*;
- рапсодійність у поєднанні з колективною танцювальністю румуно-молдавської стилістики;
- маршову чіткість і пульсацію музики татранського-карпатського стилю;
- індивідуалізацію мелодичної партії цимбалів у гуцульській капелі.

Першим і самим яскравим цимбалістом-віртуозом, який свого часу надав курс наступним поколінням музикантів-виконавців, став відомий румунський віртуоз Т.Йордаке (Toni Iordache). Його по праву вважають «цимбальним Паганіні», так як у 1975 році на концерті в Парижі він встановив світовий рекорд, занесений у книгу рекордів

Гіннеса (25 ударів в секунду). Поєднуючи виконавство і композицію, Йордаке створив яскравий і своєрідний виконавсько-композиторський стиль, успадкований багатьма наступними поколіннями цимбалістів, зокрема і представниками української виконавської цимбальної школи, серед яких народні артисти України Д.Попічук, Г.Агратіна, Т.Баран, заслужені артисти України В.Ватаманюк, В.Овчарчин, Ю.Гвоздь, А.Войчук, І.Брухаль та інші.

Визнаюю і яскравою творчою особистістю національної культури по праву є народний артист України Георгій Агратіна. При грі на цимбалах в народній манері цимбаліст Агратіна підкреслює ударну природу інструмента, його віртуозні можливості, народну акцентно-метричну пульсацію. При цьому частіше надаючи перевагу дзвінкому тембральному забарвленню інструмента, характерного при грі на традиційних українських цимбалах. Незаперечним фактом є віртуозне володіння виконавцем інструментом. Однак в даному руслі процитуємо колегу і друга Г.Агратіни, керівника Національного оркестру народних інструментів України, народного артиста України В.Гуцала, яка взята з анотації до випущеної фірмою «Мелодія» платівки з назвою «Георгій Агратіна»: «І хоча немає тих прийомів у грі на цимбалах, якими б не володів виконавець, віртуозність задля віртуозності для нього чужа» [3].

Для стильового напрямку, названого нами традиційне виконавство, характерно:

1. В основному ансамблевий статус інструменту (функціонально цимбали представлені і як інструмент соло, і як ритмо-гармонічний).

2. Віртуозність як основна якість виконання. В силу можливостей інструменту і його специфіки, найчастіше в даному стильовому виконавському напрямі цимбали показані як яскрава віртуозна одиниця ансамблю. В партії цимбаліста в основному використовується дрібна техніка (гамоподібна, арпеджована), характерна мелізматика для народного музикування (її характер безпосередньо залежить від географічного представництва музиканта).

3. З'єднання виконавського та композиторського досвіду. Продовжуючи традицію народного музикування, виконавець-цимбаліст в основному є автором виконуваного музичного матеріалу. Це, або імпровізація в будь-якому характерному жанрі, або обробка народної теми пісні чи танцю найчастіше тієї країни, представником якої він є.

4. Гендерна специфікація. У своїй більшості представники традиційного виконавства – чоловіки. Таку закономірність можна пояснити характеристиками будови інструмента (вага, об'єм), специфікою ударної природи цимбалів. У свою чергу, це відображається

в таких характеристиках інструмента в практиці виконавства, як яскрава динаміка, експресивність звучання.

Наступний напрям – *академічний* – представлено цимбалістами багатьох країн, серед яких: українські виконавці, представники різних регіональних шкіл: молдаванин А.Шура (Alexandru Sura), угорка В.Геренцар (Viktoria Herencsar), її учень словак М.Будинський (Martin Budinsky), чешка К.Златнікова (Katerina Zlatnikova) та ін. В рамках даної статті, основи академічного напрямку будуть сформульовані на основі аналізу стилю творчої діяльності керманичів трьох основних регіональних цимбальних шкіл – київської (Г.Агратіни), львівської (Т.Барана) і харківської (О.Костенко).

1. Популяризація цимбального мистецтва в усіх його проявах (активна концертна діяльність, проведення майстер-класів, наукова діяльність, видавництво наукової та нотної літератури, виготовлення інструментів, проведення конкурсів, семінарів, конгресів).

2. Універсалізм у підході до репертуару. Так, аналіз репертуару Т.Барана як виконавця і педагога дозволяє зробити висновок про те, що цимбаліст воліє, поряд з виконанням музики українських композиторів (таких, як М.Лисенка, Б.Котюка, Д.Задора, А.Гайденка, І.Гайденка, М.Стецюна та ін.), інтерпретувати зразки світової класичної та сучасної музики (Сюїта № 5 для віолончелі соло, Концерти для скрипки з оркестром, Хроматична фантазія Й.Баха, Пассакалія Г.Генделя, Концертна сюїта І.Якимчука, музика А.П'яццолли та багато інших творів).

3. Формування власної професійної школи. На даному етапі розвитку цимбального професіоналізму ми можемо стверджувати факт формування регіональних шкіл як авторських (за визначенням В.Зайця) [4]. Цимбальну школу Г.Агратіни виокремлює успадкування творчих принципів її глави –мультинструментальність та активна концертна діяльність, найчастіше в ансамблі або оркестрі. Школа Т.Барана відрізняється інноваційністю, поширенням авторської теорії виконавства, науковою активністю, акцентом на національні артефакти творчості, але з можливістю до інтеграції. Школа О.Костенко заснована на змішуванні білоруських, українських та російських виконавських традицій, розвиненій системі освіти з чіткими педагогічними принципами, індивідуальному підході до кожної творчої особистості.

Загальними залишаються методичні основи цимбального виконавства: увага до питання педалізації на цимбалах, якості якої також сприяє наявність хорошого інструмента; прагнення до різнохарактерності тембру інструмента (в залежності від стилю виконуваної

музики); методологія цимбального звуковидобування та звукотворення і методичні основи раціоналізації виконавської техніки цимбаліста.

Третій, *неакадемічний напрям* сучасного виконавства на цимбалах засновано на змішуванні різних стилів – джаз, фольк, кроссовер (crossover), кавер-музика (cover music). На прикладі його активного існування спочатку саме в світовій практиці та наступності в сучасному виконавському полі України сформуємо і його основи.

1. Зміна прийнятих стереотипів функціонування інструмента. Яскравим прикладом цієї тенденції є творчість румунського цимбаліста М.Преда (Marius Preda), який підносить цимбали як справжній джазовий інструмент, створюючи оригінальні композиції та аранжування, які представляють зовсім нову жанрову одиницю в джазовій музиці. Прикладом звернення до джазу на цимбалах в українському виконавстві є творчість молодого виконавця, заслуженого артиста України І.Брухалія в складі джазово-фольклорного ансамблю «Briu».

2. Змішання стилів у виконавстві. Наприклад, відомий музикант М.Мікалаке (Marius Mihalache) у своєму виконавстві змішує джаз та етно, ритми негритянської музики, роботу ді-джея. В репертуарі відомого румунського музиканта, який живе зараз в Нідерландах, Д.Лінкана (Giani Lincan), є зразки світової класики, музика бароко та віденських класиків, власні аранжування та імпровізації в народній манері, джаз. Особливо відрізняє виконавство Д.Лінкана своєрідність тембру цимбалів. Музикант, розповідаючи про інструмент, підкреслює: «Я отримую задоволення від цимбалів, коли чую в них тембр фортепіано, в наступний момент – гітари, або арфи, або клавесина. Все залежить від того, якою обмоткою пальцяток ви користуєтеся.... Коли справа доходить до універсальності звуків на інструменті, цимбалам немає рівних в цьому» [8]. Стиль класичний кроссовер, який представляє собою синтез елементів класики, поп, рок, електронної музики, відрізняє творчість цимбаліста-віртуоза Є.Лістеша (Jenő Lisztes), учасника ансамблю «Lakatos». В його інтерпретації відомого «Політ джмеля» М.Римського-Корсакова можна почути з'єднання характерного імпровізаційного вступу з ритмами джазу і наступними оригінальними вставками теми «польоту». Яскравими послідовниками даного напрямку в українському виконавстві по праву є вже вище згаданий тернопільський цимбаліст І.Брухаль і ансамбль «Briu», а також харківські представники цимбального мистецтва – О.Савицька і ансамбль «ЦимБанДо» та М.Кужба і ансамбль «Vesela Banda».

Варто підкреслити, що неакадемічний напрям на території України з'явився не так давно, його представлено цимбалістами молодого покоління і поки що існує тільки в ансамблевому виконавстві.

Отже, зробимо деякі висновки про існування *стильових напрямів* у сучасному цимбальному виконавстві.

1. Можна розрізнити три стильових напрями виконавства на цимбалах системи Шунди: традиційне, академічне і неакадемічне (в його варіантах). В основному у всіх стильових напрямках працюють професійні музиканти з академічною освітою, найчастіше – представники будь-якої національної, регіональної виконавської школи.

2. Поширена практика з'єднання стилів (цимбаліст працює не в одному стильовому напрямі, а в декількох одночасно).

3. З точки зору статусу інструменту в традиційному і неакадемічному напрямі цимбали представлені найчастіше як учасник ансамблів (різних складів), в академічному частіше як соло інструмент.

4. З боку гендерного підходу можна відзначити переважання виконавців чоловіків, що пояснюється будовою інструменту, ударною специфікою звуковидобування, його транспортабельними можливостями.

5. Як наслідок, такі характеристики інструменту дозволяють використовувати в практиці виконавства яскраву динаміку, експресію звучання.

6. В основному цимбалісти-виконавці поєднують кілька сторін творчої особистості: виконавець, композитор, аранжувальник, редактор. Це може бути або імпровізація в будь-якому жанрі чи стилі, або обробка на народну тему пісні або танцю тієї країни, представником якої він є, або редакція творів світової класики, або власний твір.

7. На сьогоднішній день репертуар музикантів представлений широкими часовими рамками, починаючи від давньої музики (перекладання) і закінчуючи творами сучасних авторів (перекладання і оригінальні твори), що дає можливість до їх стильової інтерпретації.

8. Різниця цимбальних виконавських стилів безпосередньо залежить від національних шкіл, традицій, стильового напрямку, репертуару, проте завжди стабільними є такі якості виконавства на цимбалах, зумовлені природою самого інструмента, як віртуозність, ударність, політембровість, рухливість, поліфункціональність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм: підручник /Т. Баран. – Львів: Афіша, 2008. – 224 с.

2.Гаврилюк С. 100 цыганских скрипок в Украине! [эл. ресурс] / С. Гаврилюк. – Режим доступа: <http://briit.net/afisha/4518-100-cyganskih.html>.

3.Гуцал В. Георгій Агратіна – Цимбали [Електронний ресурс] / В. Гуцал. – Режим доступу: <http://www.ex.ua/16547435>, вільний. – Головна з титул. екрану.

4. Заєць В. Авторські школи в музичній педагогіці: до визначення поняття / В. Заєць // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Педагогіка і теорія музичного виконавства / [ред. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова]. – К: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. – Вип. 107. – С. 221-231.

5.Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М.: Музыка, 1988. –254 с.

6.Світова асоціація цимбалістів. 6-й Світовий конгрес цимбалістів. Довідник учасників: Наук. зб. – Львів: Кобзар, 2001. – 72 с.

7.Iordache Toni [эл. ресурс] / Toni Iordache. – Режим доступа: http://www.asphalt-tango.de/records/iordache/artist_more.html.

8.Knijff van der J. Cimbalist Giani Lincan promoot klassieke muziek op zigeunerinstrument [эл.ресурс] / Jaco van der Knijff. – Режим доступа: http://www.refdag.nl/muziek/cimbalist_giani_lincan_promoot_klassieke_muziek_op_zigeunerinstrument_1_760601.



УДК 78: 37. 018. 54-048. 23

Л.В. Бакишєва,
м. Сарни

КОЛЕКТИВНЕ МУЗИКУВАННЯ В ДМШ І ЙОГО ЗНАЧЕННЯ В МУЗИЧНОМУ ВИХОВАННІ УЧНІВ

Анотація. Ця стаття – спроба аналізу функціонування шкільного творчого колективу на прикладі дитячого ансамблю домристів.

Ключові слова: колектив, ансамбль, взаємодіє, викладач, учень.

Аннотация. Настоящая статья – попытка анализа функционирования школьного творческого коллектива на примере детского ансамбля домристов.

Ключевые слова: коллектив, ансамбль, взаимодействует, преподаватель, ученик.

Annotation. This article is an attempt of analysis of functioning of school creative collective on the example of child's band of domra-players.

Keywords: a collective, band, co-operates, teacher, student.

Постановка проблеми. В даний час комп'ютерної активності молоді настала проблема зацікавлення дітей здобуванням та вдосконаленням навичок гри на музичних інструментах (зокрема на домрі). Пропоную розглянути цю проблему в аспекті колективного музикування.

Автор поставив за **мету** зі свого практичного досвіду проаналізувати значення функціонування шкільного колективу в становленні особистості музиканта.

Виклад основного матеріалу. В сучасних умовах музична школа є однією з основних баз широкого розповсюдження музичної культури. Ціль школи загальної музичної освіти – зробити музику надбанням не тільки обдарованих дітей, які оберуть її своєю професією, але й всіх, хто виявив інтерес до навчання. Досягнути цього можна тільки за умови, коли викладачі ДМШ зможуть розвинути в учнів глибоку і міцну відданість мистецтву, навчать самостійно оцінювати музичні явища, любити музику настільки, щоб, навіть не ставши професійним музикантом, випускники музичної школи хотіли і могли практично застосувати свої знання і вміння.

Більшість з випускників за всі роки навчання в школі з причини недостатніх ігрових навичок, необхідних даних не мають можливості виступати як солісти в шкільних концертах. «Гра ж в ансамблі і оркестрі робить учнів різної підготовки рівноправними виконавцями і незалежно від ступеня складності партій дає можливість виступати на самих відповідальних концертах, стимулюючи тим самим навчальний процес» [1, с.91-92].

Маючи великий досвід викладацької роботи, можу впевнено констатувати, що учні-домристи сприймають гру в ансамблях із захопленням. І впевнено використовую це в своїй роботі. Вже з перших уроків ми граємо з учнями разом (учень – викладач) і це дуже збагачує їхнє сприйняття і зміцнює зацікавленість процесом навчання. Це важливо тому, що кожному викладачу відомо, наскільки важкий і рутинний початковий етап навчання на будь-яких інструментах, особливо на струнних.

В міру здобування ігрових навичок пропоную формувати невеличкі колективи (дуети, тріо), намагатись об'єднати учнів враховуючи їхню підготовку, а також особисті відносини. Слід підбирати і відповідний репертуар. Така робота дуже стимулює дітей до навчання, і навіть ті учні, які могли собі дозволити пропустити заняття зі спеціальності, ніколи не пропускають ансамбль. Така робота також

виховує в дітей «почуття ліктя» – відповідальність не тільки за себе, а і за свого товариша.

Питання колективного музикування займають все більше місця в житті музичних шкіл. Саме в ансамблі інструменталіст починає відчувати себе музикантом, колективно створюючи музику. Перед ансамблем стоїть цілий ряд специфічних завдань: виховати в учнів вміння чути гру в цілому і свою партію в загальному звучанні, вміння досягати певної співзвучності своїх дій з іншими учасниками ансамблю, виховання особистої відповідальності за спільну справу. В ансамблях та оркестрі підсумовується все те, чому учень навчився в музичній школі і в класі по спеціальності, виконується практичне використання музичних знань та вмінь. Як показує практика, діти, задіяні в ансамблях, працюючи з більшим навантаженням, краще розподіляють свій робочий час, що позитивно відображається і на навчанні в середній школі. Керівники колективів – це, зазвичай, викладачі, які добре знають специфіку роботи з учнями, їхні технічні можливості, що дуже важливо при виборі репертуару, розподілі партій, досягненні кінцевого результату. Керівник повинен добре знати свій предмет, вміти зацікавити дітей ансамблевою грою. Окрім професійної підготовки викладач також повинен володіти мистецтвом використовувати психологічні фактори впливу, стимулювати цікавість, мобілізувати пам'ять [1, с.140].

Потрібно використовувати технічні засоби: прослуховувати з учнями твори, як у професійному виконанні професійними музикантами, так і запис виконання на репетиціях з послідовним аналізом, в якому беруть участь всі учасники колективу, висловлюючи свою думку на рахунок почутого. На репетиціях рекомендую експериментувати з динамічними відтінками, з темпами кожний варіант записуючи, і разом з учнями вирішувати який з варіантів буде остаточним. Такі заняття дуже подобаються дітям, тому що розвивають в них самостійне музичне мислення. Навіть учні, які вже закінчили школу з цікавістю продовжують відвідувати заняття з ансамблю та оркестру.

Дуже корисні тісні творчі контакти керівника ансамблю з викладачами по спеціальності, оскільки ансамбль і оркестр – це результат їхньої спільної праці, вирішення спільних цілей і завдань, які вирішуються єдиними зусиллями. Як правило, керівники ансамблів самостійно вивчають партії з учнями, але при необхідності, викладачі по спеціальності активно підключаються, допомагаючи своїм учням.

Бажано, щоб в роботі колективу брав участь весь відділ. Викладачі пропонують для виконання ансамблем твори, разом програють, редагують, якщо потрібно. Дуже важливо, щоб між керівником і відділом панувала атмосфера ділового взаєморозуміння і зацікавленості. Успіх також залежить і від розуміння важливості цих дисциплін адміністрацією школи, тому що саме це нерідко складає творчий «клімат» і допомагає чітко організувати роботу.

Найчастіше в ансамблі діти починають грати з III класу музичної школи, але викладачі нерідко підключають до участі в ансамблі більш професійно підготовлених учнів II класу. В цьому випадку виникає можливість використовувати партії різного ступеня складності. Такий ансамбль більш універсальний, стимулює роботу молодших учнів. Показово, що учні, які беруть участь в колективах дуже рідко покидають школу, не довчившись.

Широкого розповсюдження набула практика організації оркестрів учнів разом з викладачами. Це дуже корисно особливо в тих випадках, коли в школі немає можливості організувати самостійний дитячий колектив. Таке єднання стимулює виконавську діяльність викладачів, дуже важливе виховне значення такого колективу для учнів: діти відчувають більшу відповідальність, граючи нарівні зі своїми педагогами. В свою чергу, педагоги повинні бути на дуже високому виконавському рівні [2, с. 156].

Л. Мордкович наголошує, що саме «успішна робота дитячого колективу, його творча монолітність та характер взаємовідносин багато в чому визначаються особистістю керівника, його вмінням організувати та направляти творчу роботу колективу. Відносини повинні тісно переплітатись з почуттям особистої симпатії та довіри, оснований на творчому баченні керівника та його професійних якостях» [4, с.138-139].

При виборі репертуару для ансамблю (оркестру) перш за все потрібно керуватись художньою цінністю і ступенем складності матеріалу, доступністю його як в технічному відношенні, так і за змістом. Наприклад, діти люблять виконувати обробки відомих їм пісень. Елемент задоволення в роботі потрібен обов'язково. У дітей прокидається цікавість і вони можуть, не стомлюючись, повторювати улюблений твір. Тому керівник ансамблю повинен вибирати тематично різноманітні твори.

Репертуар ансамблю, в якому беруть участь учні молодших класів, не повинен за складністю перевищувати п'єси, що вивчаються в класі по спеціальності, інакше вся їхня увага буде прикута до подолання технічних труднощів і в результаті заважатиме художньому розвитку,

розвивається неакуратність у виконанні. Микола Тимофійович Лисенко зауважує, що «домрове звучання – самобутнє та оригінальне при майстерному виконанні відповідного репертуару. Оскільки спеціальної літератури для ансамблю домристів небагато, то мусимо використовувати літературу інших інструментів, при чому адаптація нотного тексту для домри має дуже велике значення для сценічної долі твору» [3, с.88]. Починаючи працювати над твором, керівнику потрібно завчасно детально відредагувати його для ансамблю: продумати чіткі та зручні штрихи, динамічні відтінки, єдину аплікатуру, найбільш вдалий темп.

Велика увага приділяється і безпосередньо організації роботи учнів на репетиції. Тут є багато складностей. Наприклад, керівник може і повинен завчасно спланувати чергове заняття: як його почати, скільки працювати по частинам і в цілому. Але хід репетиції може вимагати від керівника гнучкості у відхиленні від плану. Цю обставину треба мати на увазі. Існують також рамки часу проведення занять, яких потрібно обов'язково дотримуватись, тому що учні молодших класів не можуть довго інтенсивно працювати. Коли діти втомлюються, розсіюється увага і продовжувати роботу недоцільно.

Звідси і одне з найважливіших вимог методики проведення занять ансамблю: вміле поєднання активної роботи і відпочинку. Перерву можна використати для бесіди про твір, виконання, розповіді про образи природи, твори живопису, літератури, пов'язаних з виконуваним твором. Щоб зацікавити дітей, можна хоч би один епізод з твору зіграти в темпі, яскраво, як в концерті. Кожне заняття повинно бути продуманим, вимоги конкретними, кожен повтор – мотивованим. Це забезпечує на репетиції максимальну віддачу.

При розподілі партій, керівнику потрібно обов'язково пояснювати рівнозначність кожного учасника ансамблю, незалежно яку партію він грає. «Учень повинен твердо засвоїти, що неухважність на репетиції, невивчена партія ведуть до того, що він один підводить весь колектив» [5, с.73].

Робота з учнями в колективі висуває цілий ряд вимог виховного і організаційного характеру. Це, перш за все виховання почуття відповідальності перед колективом – регулярне відвідування занять, вчасний прихід на урок, підготовка свого робочого місця (класу для занять, пульта, нот, стільця). Необхідно пояснювати дітям, що відсутність дисципліни перешкоджає творчому процесу, є свідомим неповагом до своїх товаришів, до справи. Прикладом свідомого відношення повинен бути і сам педагог. Особистий авторитет керівника відіграє важливу роль.

Важливим елементом в роботі є самостійна настройка інструментів учнями. До цього навичку необхідно привчати дітей як можна раніше, а вже від учнів III класу терпляче і наполегливо домагатись цього. Тому що економія часу, до якої прагне керівник на репетиції, в даному випадку лише шкодить. Керівник повинен тільки перевірити і підправити стрій інструментів. Звичайно до репетиції. Можна підстроїти під фортепіано (баян) один інструмент, а по ньому – всі інші.

Для «розігрування» ансамблю можна використати різноманітні способи. Наприклад, звернути увагу на найбільш важкі місця, або повторити вже раніше вивчені твори.

Однією з важливих проблем є вивчення нотного тексту. Партія програється по частинах, в цілому, повторюється разом з викладачем. Коли кожен з учасників знає текст, можна грати по партіях. Тоді можна приступати до гри всім ансамблем. Потрібно вчити учасників чути не тільки свою, але й інші партії.

Не менш важливою в ансамблі є і ритмічна сторона виконання. Необхідно добиватись єдиного ритму. На першому етапі він повинен бути дуже чітким. Велика допомога в цьому – фортепіанний супровід, оскільки він цементує всю ритмічну і темпову сторону виконання. Велике значення має в ансамблі робота над штрихами. Вони мають бути єдиними для всіх учасників, потрібно також відпрацювати однаковий характер штриха в залежності від характеру музики. Потрібно навчити ансамблістів одночасного виконання динамічних відтінків, заповільнення і прискорення руху. Для досягнення багатогранної палітри музичних фарб ансамбль повинен володіти великим діапазоном нюансів: від найтихішого *pp* до великого насиченого *f*. Важливо, щоб учень сам художньо осмислив, і відчув потрібну в даному місці динаміку та фразування.

На репетиції керівник обов'язково повинен нагадувати учням про якість звуку, застерегти їх від форсованого або в'ялого звуку. Необхідний обов'язковий самостійний слуховий контроль за звуковидобуванням.

Концерт – важливий елемент навчально-виховної роботи, творчий підсумок діяльності колективу. Предметом уваги керівника має стати підготовка ансамблю до виступу: поведінка на естраді, вироблення максимально стійкої концертної уваги, чіткість дій. Учасники повинні впевнено знати хто з якої сторони і за ким виходить на сцену. Прослідкувати за тим, щоб кожен виходив на сцену зовні активно, з вірною осанкою, дотримуючись інтервалу в русі, виходив в одному для всіх темпі, знав своє місце на сцені, гарно сидів та гарно тримав інструмент. Далі треба одночасно приготувати інструменти і

підготуватись до вступу, дуже важливий зоровий контроль. Мобілізація уваги на сцені допомагає не тільки зовні триматися красиво, але і донести до слухача все зроблене в процесі репетицій і врешті, відображає почуття відповідальності, поваги до слухачів.

В чому полягає психологічна відмінність колективного виступу від сольного? Коли учень грає сам, його, як правило, супроводжує почуття страху, невпевненості, боязні помилитись, він почувається самотньо. Коли ж він виступає в колективі, то в ньому з'являється більше творчої сміливості, артистизм.

До того ж педагогу (керівнику) необхідно відповідно настроїти дітей, запевнити, що після роботи зробленої в класі вони обов'язково зіграють добре, і він в цьому впевнений. Після концерту можна колективно обговорити виступ самими учасниками, дати можливість виразити враження про гру. Діти залюбки це роблять і вислови їх бувають дуже критичними.

Висновки. Гра в ансамблі надає юному музиканту можливість творчого спілкування з широкими масами слухачів. Як правило, ансамблі – обов'язкові учасники звітних концертів школи, часто виступають в різних концертах свого міста, селища. Кожний концерт – це свято для всіх його учасників і є доброю виконавською школою.

Ансамблева гра є не тільки однією з важливих форм розвитку професійних навичок виконавців. Вона також формує характер, прививає дітям почуття колективізму, товарищескості, належності до великої справи пропаганди музичної культури, любові до свого інструменту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вопросы методики начального музыкального образования: сб. ст. / ред. сост.: В. И. Руденко, В. А. Натансон. – М.: Музыка, 1981. – 230 с.
2. Гертович Р. Оркестр в детской музыкальной школе: вопросы организации и руководства / Р. Гертович // Вопросы музыкальной педагогики: сб. ст. / сост. В. И. Руденко. – М.: Музыка, 1986. – С. 154 – 160.
3. Лысенко Н.Т. Методика обучения игре на домре. – К.: Муз. Україна, 1990. – 91 с.
4. Мордкович Л. Детский музыкальный коллектив: некоторые аспекты работы / Л. Мордкович // Вопросы музыкальной педагогики: сб. ст. / сост. В. И. Руденко. – М.: Музыка, 1986. – С. 136 – 153.
5. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М.Теплов // Халабузарь П., Попов В., Методика музыкального воспитания: учеб. пособие. – М.: Музыка, 1989. – С.68 -79.



СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ЖАНРУ ФЛАМЕНКО

Анотація. У пропонованій статті аналізується специфіка жанру фламенко, розкрито його ладо-гармонічні особливості. Виявлено особливості ритму, звуковисотного строю, ладової організації, акордики, фактури та композиційного строю жанру фламенко.

Ключові слова: фламенко, музичний жанр, стиль, Андалусія.

Аннотация. В предлагаемой статье анализируется специфика жанра фламенко, раскрыто его ладо-гармонические особенности. Выявлены особенности ритма, звуковисотного строя, ладовой организации, акордики, фактуры и композиционного строя жанра фламенко.

Ключевые слова: фламенко, музыкальный жанр, стиль, Андалусия.

Annotation. In the present article, the specificity of the flamenco genre is analyzed, its harmonic features are revealed. Peculiarities of a rhythm, sound system, organization, acordics, texture and compositional structure of the flamenco genre are revealed.

Keywords: flamenco, musical genre, style, Andalusia.

Постановка проблеми. В даний час особливу актуальність набуває дослідження і практичне музично-виконавське освоєння феномену «фламенко», який є оригінальним жанрово-стильовим результатом творчої взаємодії іспанців з іншими народами, що проживають на території Піренейського півострову. Інтерес до цієї проблеми постійно зростає як у музикантів-професіоналів, так і у численних аматорів, масових «споживачів» музичного мистецтва.

У багатьох працях, що розкривають сутність і проблеми фламенко, помітне бажання авторів виявити особливості виконання та структури творів фламенко, встановити їх складові частини. Підвищений інтерес до історії виникнення і розвитку цього жанру обумовлений активним розповсюдженням творів масово-популярної музики, дотичних до стилю фламенко, а також діяльністю окремих колективів та солістів.

Метою статті є розкриття стильових ознак музичного жанру фламенко та виявлення певних особливостей втілення стилю фламенко у творах для гітари, створених сучасними професійними композиторами.

Аналіз досліджень. Питання виникнення та історичного розвитку жанру фламенко, його стилю, засобів музичної виразності, музичної мови розглядали Е.М. Анді, А. Шевченко, К. де ла Флор, Х.М. Ернандес та інші відомі дослідники. С. Каржавін, А. Шевченко, В. Александрова аналізували ладо-гармонічні та композиційно-структурні засоби виразності, притаманні фламенко. Вони розглядали фламенко як спільний «продукт» культури іспанців та інших народів: арабів, іудеїв, греків, циган тощо. В своїх дослідженнях вони звертали увагу як на спільні риси музичних культур цих етносів, так і на відмінні властивості.

Виклад основного матеріалу. З приводу походження терміну фламенко ведеться багато суперечок [4, с. 22]. Це пов'язано перш за все з літературою, яка з'являється з даного питання завдяки зацікавленості мистецтвом фламенко спеціалістів різних галузей: літераторів, поетів, письменників, мандрівників, музикантів, танцівників, фольклористів, музикознавців та інших. Більшість дослідників пов'язують виникнення фламенко з Андалусією, яка здавна була частиною і місцем перетину різних культур і цивілізацій. Її населення формувалося шляхом взаємодії багатьох народів, кожен з яких внесли в культуру Андалусії різноманітні властивості співу, танців, пластики, жестів. Одним із важливих елементів цієї культури стало мистецтво фламенко. Ель Монте Анді пов'язує це мистецтво з циганами, які прибули в Іспанію на початку XV ст. і зупинилися на півдні півострова [1, с. 13].

Сергій Каржавін вважає, що перша документальна згадка про фламенко з'явилась в 1780 р. і пов'язана з іменем циганського співака Дядька Луїса ель де ла Хуліана із міста Херес-де-ла-Фронтера [2, с. 6]. У ньому є рівноцінні сліди арабського, іудейського, візантійського, персидського, середземноморського та грецького впливів. Багато дослідників пов'язують походження фламенко з циганами, які прибули в Іспанію на початку XV ст. і зупинилися на півдні півострова. Там вони закріпились та створили свого роду музичну касту в таких містах, як Тріан, Алькала-де-Гуадаїр, Утрер, Лебрех, Херес-де-ла-Фронтере, Кадіс і близьких до них портів Ель-Пуерто і Санлукар-де-Баррамедя [1, с. 14].

Ці цигани вважали себе послідовниками єгипетських фараонів і називали себе «фламенкос», але не визнавали своєї спорідненості з іншими циганами (gitanos) [1, с. 14].

На думку Ель Монте Анді, вперше прибуття циган в Іспанію згадується в документі, підписаному королем Альфонсо Благородним в 1425 р. Згодом все, що було пов'язане з циганами, відносилось до

злочинів, що створювало недовіру до фламенко. Його часто вважали «дурним мистецтвом», яке характерне тільки для циган [1, с. 15].

Тепер поглянемо на фламенко як на тип художнього артефакту культури Андалусії, який включає в себе спів, танець та гру на гітарі.

Цей тип музикування тісно пов'язаний з активним, бурхливим стилем життя людей. Найбільш знаменитими центрами цього мистецтва були Тріан, Кадіс, Херес де ла Фронтера та інші портові міста.

Фламенко містить в собі три основні складові: спів (канте), танець (байле) та гра на гітарі (токе). Вони, як правило, виконуються одночасно, але можуть «існувати» окремо. Яскравий ефект утворюють ритми ударів каблуків, долонь, вигуки співака. Ці елементи в залежності від варіації основної теми мають самостійні форми, кожна з яких отримала свою назву та музичний, вокальний і танцювальний малюнок. Але всередині цього малюнку кожний виконавець має змогу імпровізувати. В назвах стабільних форм (майже формул) відображаються місця в Андалусії, де з'явилась дана пісня чи танець (Малагенья, Севільянас, Гранадіна, Мурсіана), ознака професії (Мартінета – пісня коваля; Хабера – пісня рибаків; Каласера – пісня візника) [5, с. 175] або навіть форма виконання куплетів (Сапатеадо).

Часто назва пісенних форм включає в себе ім'я видатного виконавця: фанданго Хуан Брева (фанданго – найбільш старовинна форма фламенко, Хуан Брева – знаменитий співак фламенко), караколес Чакон (караколес – форма, винайдена виконавцем пісень фламенко Антоніо Чаконом), петенера (варіація малагеньї, яка отримала назву по імені відомої співачки Петенери).

Точну кількість таких форм досить важко визначити. Це пов'язано з тим, що постійно виникають нові жанри та зникають старі (наприклад, зникла сарабанда фламенко, елементи якої перейшли в гуахіру, петенеру), деякі дослідники виділяють різновиди деяких жанрів як самостійний жанр (наприклад, малагенья, гранадіна, фанданго із Уельви – це різновиди фанданго), іноді у фламенко включаються пограничні пісенно-танцювальні форми, які були поширені в Андалусії і засновані на мелодіях фламенко. Наприклад, вердьялес – це місцева форма фанданго.

Є змішані жанри, як, наприклад, панадерос, який представляє собою суміш севільяни і болеро.

Для творів фламенко характерна психологічно виразна, хроматизована мелодія з орнаментальним малюнком, довгими трелями. Вона, як правило, має невеликий діапазон, закінчується на «домінантовому» (за нашою термінологією) тоні та має «арочну» будову [3, с. 14]. Серед інтервалів досить часто використовується збільшена секунда.

Ритм відіграє надзвичайно важливу виразну роль. Для нього характерні синкопи, пунктир, наполегливе остигнате підкреслювання слабких долей такту шляхом їх роздроблення на мілкі тривалості, поліритмія, перемінність [3, с. 3]. Є твори, для яких характерний певні ритмічні формули. Наприклад, компас сегідильї і севільяни [3, с. 46]:



Існують варіанти виконання ритмів для різних танців фламенко. Наприклад, ритм вердьяль аналогічний ритміці севільяни. Але він виконується більш повільно і урочисто, і з акцентуванням не тільки першої долі компасу, але також другої і третьої [3, с. 46].

Поліритмія спостерігається і в поєднанні партії гітари з партією голосу. Наприклад, вокал севільяни може бути записаний в розмірі $\frac{3}{2}$, а акомпанементу – в розмірі $\frac{3}{4}$ [3, с. 47]. В нотній літературі зустрічається нотація фанданго із Уельви в розмірі $\frac{3}{4}$, і з включенням фрагментів в розмірі $\frac{2}{4}$.

Для творів фламенко характерна тональна і ладова перемінність, зокрема часті переходи із мажору в мінор (навпаки буває рідше) [3, с. 17]. Популярними є фрігійський, еолійський, лідійський лади, релігійні піснеспіви, григоріанський хорал, церковні лади [3, с. 8]. Використовується модальність, гексахорди, натуральний мажор, арабські лади (фрігійський лад, азербайджанський чахаргяха, іранський чаргяха (побудований на 2-ох однакових гексахордах) [3, с. 19].

Центрами тяжіння фрігійського ладу є I, II, III, VI ступені [3, с. 8]. Крім того, у фрігійському ладу може підвищуватися III ступінь, який надає східний колорит, понижується V ступінь (зустрічається в мелодичному русі, акорд VI ст. часто використовується у вигляді септакорду, що загострює і драматизує інтонації), підвищується VII ст. (для більш гострого тяжіння в тоніку) [3, с. 21]. Альтерацію інших ступенів фрігійського ладу можна зустріти тільки у вигляді хроматичних ходів.

В сольному гітарному виконанні фанданго із Уельви виконується в більшості випадків у фрігійському ладу від «мі», рідше – у фрігійському ладу від «ля», що пов'язано зі зручностями виконання та можливістю використання відкритих струн.

Щодо побудови кадансів, для творів фламенко характерні фрігійські звороти. Каданс заснований на заповненні кварта або терції тріольною мелодичною аподжиатурою, оспівування опорних звуків. Фінальна частина повинна складатися із акордів II і I ст. ладу. Послідовність акордів варіюється, але кінцівка залишається незмінною:

VI, III, II, I; III, VI, II, I; IV, III, II, I; II, VI, II, I; II, III, II, I; IV, VI, II, I. Більш архаїчні зразки творів фламенко побудовані на 2-ох акордах: II-I-II-I, II-II-II-I [3, с. 13].

Для гармонізації мелодії використовуються мажорні акорди на I, II, III ст. ладу та мінорний на IV ст., який характерний для пізнього фламенко. Акорд від VII ст. почав використовуватися з середини XX ст. [3, с. 13].

Форма фламенко складається із окремих типових частин: варіації, інтермедії, вступу, закінчення та ін. Кількість та порядок виконання варіацій та інтермедій визначається виконавцем (варіації можуть слідувати одна за одною без інтермедій, або ж між ними може бути 2-3 інтермедії. Хоча в севільяні порядок частин та їх тривалість суворо регламентовано [3, с. 42].

Твір може починатися **інтрадою** (вступом), яка займає 1-3 компаси. Іноді вона будується на акорді першого ступеня. Нею може бути точна або видозмінена інтермедія, яка може бути також закінченням [3, с. 42]. Композиція може також починатися **солідою** – вступним мелодичним зворотом, вокальний заспів, який побудований на розспівах певного складу (триває 1-2 компаси) [3, с. 9], а закінчуватися **каїдою** – яка характеризується хвилеподібним мелізматичним пониженням висоти тону голосу до тоніки ладу [3, с. 9]. Може використовуватися **деспланте** – закінчення, бурний фінал із закінченням на сильній долі. Триває 1-2 компаси. В якості основи служить яка-небудь перероблена інтермедія [3, с. 43].

Для творів фламенко характерно наявність **фальсети** – мелодичної варіації, побудованої на обіграванні вокальної партії або типових гармонічних зворотів гітарного акомпанементу. Тривають фальсети від 1 до 5 компасів [3, с. 42]. Вони можуть використовуватись між коплами або утворювати безперервні послідовності навіть без інтермедій між ними. Це пов'язано з тим, що кінцівки фальсет часто повторюють кінцівки інтермедій. Іноді зустрічаються інструментальні варіанти фанданго із Уельви, які повністю побудовані на фальцетах та інтермедіях, не містячи коплу. Фальсети можуть будуватися на першому акорді I ступені фрігійського ладу, на фрігійському звороті [3, с. 81].

Між мелодичними варіаціями використовуються **інтермедії** – невеликі, тривалістю в 1-2 компаси, вставки, які будуються, як правило, на послідовності акордів з включенням невеликих мелодичних фігур між ними [3, с. 42]. Вони бувають декількох видів:

1. **Пасео** – специфічний вид інтермедії, який практично повністю складається з послідовності акордів. В сольних гітарних творах пасео

служить і для розділення фальсет. Поки гітарист грає одну або декілька серій пасео, він думає, яку фальсету виконати далі, або дає час слухачам емоційно виразити своє захоплення попередньою фальсетою. Тривалість пасео – один компас (зазвичай виконується декілька пасео) [3, с. 42].

2. **Льямада** – вид інтермедії, в якій гітарист викликає танцівника виконати наступну серію віртуозних рухів. Її тривалість – рівно 1 компас (може повторюватись декілька разів підряд) [3, с. 42-43].

Важливе значення має **копла** – мелодична гітарна варіація, яка представляє імітацію співу куплета [3, с. 43]. Куплет фанданго (копла, яка є основою цієї форми фламенко) складається з 6 рядків. Якщо їх 4-5, то 1 або 2 повторюються. Ділення мелодії на фрази підкреслюється наявністю ритмічних акордових вставок між ними [3, с. 14]. В деяких різновидах фанданго можна зустріти приспів, який називається Естрібільо. Це самостійна строфа, яка складається із чотирьох віршів (рядків тексту). Фактично, це додатковий куплет. Аналогічно коплі, в естрібільї 1 чи 2 рядки можуть повторюватися [3, с. 81]. Іноді використовується **ремате** – характерний короткий музичний «розчерк» (2-3 долі компаса) в кінці більшості компасів гітарного акомпанементу або в сольній гітарній композиції.

Загалом, для всіх творів фламенко характерна збудженість, підвищена експресія, різко акцентуючі початки фраз. Всі образи виражають почуття пристрасті. Більшість композицій фламенко граються в одній певній тональності (або в обмеженому наборі тональностей) і не дають можливості транспонувати в іншу тональність зі збереженням всіх мелодичних особливостей. Це пов'язано з аплікатурою та строем гітари. Характерним є додавання до основних тонів акорду відкритих струн, однотипність ритмічного малюнку та мелодичних кадансових зворотів у всіх частинах, визначення виконавцем кількості і порядку послідовності варіацій та інтермедій.

Яскравим представником жанру фламенко в українській сучасній гітарній музиці є гітарист, композитор, лауреат міжнародних композиторських та виконавських конкурсів Анатолій Шевченко.

Одним з яскравих зразків проявів рис фламенко в його творчості є Капричіо з «Української сюїти» на тему Миколи Лисенка «Пливе човен». В Капричіо всі елементи музичної мови працюють на вираження почуттів пристрасті. Тут досить виразна, розспівна мелодія, секундова «сплакуюча» інтонація, настирливо повторювані фрази, які вказують на скаргу іспанців на свою нелегку долю. Ритмічна гострота, підкреслення слабких долей тактів шляхом дроблення тривалостей, збудженість, підкреслена

експресія, яка показана за допомогою мільких тривалостей, тріолей, нот з крапками, штрих *ben marcato*, прийом *pulgar* вказують на наявність рис вогняного фламенко. Також в творі проявляється аroachна структура мелодії. Наявність хроматики та мелізматики вказує на зближення з вокальною партією іспанки. Форма твору складається з окремих декількох дещо контрастних частин, що є також дуже типовим для творів фламенко. В творі композитор майстерно поєднує 3 компоненти фламенко: вокальна партія (спочатку це мелодія в басу) досить виразна, виконується з великим почуттям, партія гітари розкрита у складних технічних моментах, швидкості, зображальна партія, яка зазвичай у фламенко показується у вигляді плесків, вигуків, коротких і чітких ударів каблуків, у творі показана за допомогою гострого ритму, різких акордів.

Висновки. Проаналізовані стильові особливості музичного жанру фламенко дають нам змогу повніше уявити собі цей цікавий поетично-музично-хореографічний феномен. Для фламенко завжди була і залишається характерною внутрішня глибина, драматизм, щирість емоцій, повне розкріпачення, внутрішня свобода, «вогонь в очах». Фламенко є одночасно високопрофесійним мистецтвом, народною творчістю та масовим культурним рухом Андалусії. Спів, танець, гра на інструментах – все це засоби, спрямовані на створення образів любовної пристрасті, горя, розлуки, самотності, тягара в повсякденному житті, але – водночас – енергії, мужності, сили, непокори обставинам, надії та спраги життя.

ЛІТЕРАТУРА

- 1.Анди Э.М. Фламенко. Тайны забытых легенд / Э.М. Анди. – М.: Мусалаев, 2003. – 183 с.
- 2.Каржавин С. Секреты гитары фламенко: в 6 тетрадах / С. Каржавин. – М.: Каржавин С.П., 2002. – Т. 1: Что такое фламенко? Гитара и гитаристы. Базовые приемы игры. – 96 с., илл., нот.
- 3.Каржавин С. Секреты гитары фламенко: в 6 тетрадах / С. Каржавин. – М.: Каржавин С.П., 2003. – Т. 2: Вопросы теории музыки фламенко. Формы фламенко с формулой сегидильи. – 128 с., илл., нот.
- 4.Манилов В. Фламенко / В. Манилов // Гитарист. – 2003. – С. 22 – 25
- 5.Ноуд Ф. Самоучитель игры на гитаре / Ф. Ноуд; пер. с англ. К.А. Давыдова. – М.: АСТ: Астрель, 2006. – 272 с.: илл.
- 6.Симорра Б. Фламенко. Легенда и действительность / Б. Симорра // Гитарист. – М. 1993. – №2. – С. 2 – 11
- 7.Шарнассе Э. Шестиструнная гитара. От истоков до наших дней / Э. Шарнассе. – М.: Музыка, 1991. – 87 с.



ВЗАЄМОДІЯ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ В УТВЕРДЖЕННІ ЛЬВІВСЬКОЇ ЦИМБАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Анотація. Надзвичайно актуальною для сучасної української педагогіки є взаємодії теорії і практики в освітньому процесі. Поруч із дидактичною системою необхідно враховувати комплекс суспільно-мистецьких похідних, що характеризують ШКОЛУ як самостійну локальну інституцію і цільний багатогранний організм. Дидактичну основу Львівської цимбальної школи (ЛЦМ), як самобутнього явища, доповнює цілий комплекс суспільних та мистецьких складових.

У статті розглянуто деякі з них, як-от: 1) концертно-пропагандистська діяльність; 2) науково-дослідницька база; 3) матеріально-технічна забезпеченість; 4) формування власного оригінального цимбального репертуару; а також – 5) самоствердження ЛЦШ на міжнародному рівні та 6) пропаганда її педагогічних і мистецьких здобутків.

Ключові слова: школа, цимбали, дидактика, професіоналізм, Львів.

Аннотация. Чрезвычайно актуальной для современной украинской педагогики является взаимодействия теории и практики в образовательном процессе. Рядом с дидактической системой необходимо учитывать комплекс общественно-художественных производных, характеризующие школу как самостоятельную локальную институцию и цельный многогранный организм. Дидактическую основу Львовской цимбальной школы (ЛЦМ), как самобытного явления, дополняет целый комплекс общественных и художественных составляющих.

В статье рассмотрены некоторые из них, как: 1) концертно-пропагандистская деятельность; 2) научно-исследовательская база; 3) материально-техническая обеспеченность; 4) формирование собственного оригинального цимбального репертуара; а также – 5) самоутверждение ЛЦШ на международном уровне и 6) пропаганда ее педагогических и художественных достижений.

Ключевые слова: школа, цимбалы, дидактика, профессионализм, Львов.

Annotation. The need to define the interaction of theory and practice in education is extremely important in modern Ukrainian pedagogy. So along with the didactic system, a whole range of social and artistic derivatives must be taken into account, describing the school as an independent local institution and multifaceted whole body. Lviv dulcimer school is a phenomenon embracing a whole range of various cultural, artistic and educational manifestations.

The components of Lviv dulcimer schools are: 1) performing and promotional activity; 2) scientific research basis; 3) provision of material and technical facilities; 4) compiling the original repertoire; 5) building self-identity at the international level and 6) promoting its achievements.

Keywords: school, dulcimer, didactics, professionalism, Lviv.

Львівська цимбальна школа – це явище, що охоплює цілий комплекс різнохарактерних культурологічних і мистецько-освітніх проявів. Така система знань виходить далеко за рамки навчально-виховного процесу від початкового шкільництва до аспірантури. Однак, як педагогічно-мистецький комплекс, вона ще не знайшла свого детального вивчення в музикознавстві, а отже – потребує всебічного наукового дослідження.

Трактування терміну «школа» як збірного поняття всіх функцій, що характеризують лише навчальний процес може означати хіба-що нехтування тих багатовікових надбань, які стоять в основі шкільництва в суспільному середовищі Львова. Адже у цій культурно-науковій сфері діяльності громади протягом її майже 8-столітньої історії сформувалися цілком самостійні за типом і роллю автохтонні прояви. Визнання загальноєвропейського значення у науково-освітньому процесі отримали як широкого плану системні комплекси знань, що характеризувалися поняттям «ШКОЛА» (Львівська філософська, Львівська математична, Львівська школа друкарства, чи архітектури), так і вузькопрофільні мистецькі системи здобуття локальних знань і місцевих художніх здобутків, які репрезентують культуру Львова у цілому світі. Наприклад: Львівська школа декоративно-прикладного мистецтва, Львівська хорова школа, а також – фортепіанна, скрипкова та ін. До вище перелічених в останні десятиліття долучилися ще й новосформовані на основі підвищеної уваги громадськості до національної історичної спадщини, до українського фольклору і традицій, інтересу до вивчення музичної етнографії, органології – Львівська цимбальна, бандурна і сопілкова [8] школи.

Потреба окреслення взаємодії теорії та практики в освітньому процесі є надзвичайно актуальною проблемою в сучасній українській педагогіці. Тому, характеризуючи Львівську цимбальну школу (ЛЦШ), поруч із **дидактичною системою** необхідно враховувати цілий комплекс суспільно-мистецьких похідних, що в опосередкований спосіб є проявами існування локально сформованої системи знань. Серед найвагоміших чинників відзначимо наступні:

1) **Концертно-пропагандистська діяльність** окремих професійних і близьких до них за художніми орієнтирами самодіяльно-фольклористичних колективів, у складі яких цимбали відіграють важливу роль.

2) **Науково-дослідницька база** львівського інтелектуального середовища, яке цілком природнім чином залучило до кола своїх інтересів і питання функціонування цимбалів у Галичині та в

Прикарпатті – адже таким чином виникає ціла область музичної органології [див.: 10] – цимбалознавство.

3) Важливим, якщо не першочерговим, для шкільництва є **забезпечення матеріальної бази**. Будівництво цимбалів у Львові поступово набуває відповідних форм, що корегуються запитами музичної громадськості. Тому продукування музичних інструментів, яке є поставлене на науково-експериментальну основу теж є одним із вагомих проявів самобутності, а отже – ШКОЛИ.

4) Творчий потенціал музичного середовища Львова великою мірою скерований на **формування оригінального репертуару**. Це не лише відповідні етюди чи перекладні п'єси з використанням характерних для цимбалів технічних прийомів, але й авторські композиції, написані з урахуванням специфіки творення музичної тканини через використання лише цимбалам притаманної фактури.

5) Яскравим проявом самобутності Львівської цимбальної школи є її **самоствердження на міжнародному рівні** через паритетні зв'язки з іншими школами струнно-ударно-щипкових та цимбалоподібних музичних інструментів.

6) **Пропаганда власних здобутків** Львівської цимбальної школи через публікації та виступи її представників у концертних залах, на мистецьких форумах, через публікації у наукових виданнях є важливим компонентом утвердження в культурно-музичному середовищі цього самобутного явища.

Для окреслення особливостей взаємодії теорії та практики в освітньому процесі при характеристиці Львівської цимбальної школи необхідно є бодай побіжно охарактеризувати усі вище згадані аспекти проявів ШКОЛИ як сформованого і самодостатнього суспільно-мистецького явища. А водночас – піддати ретельному аналізу здобутки, що дають підстави аргументувати існування Школи, як самостійного й самодостатнього організму, як окремої мистецько-педагогічної інституції. Такий погляд на проблему є надзвичайно важливим для окреслення продуктивних сил при характеристиці шкільництва.

За кожним із вище перерахованих компонентів, що творять комплекс постулатів Львівської цимбальної школи – як і в кожному суспільному явищі – проглядаються цілком конкретні постаті. Якщо стимулом для звернення уваги Львівської вищої і середньої ланок шкільництва на можливості і перспективи концертних цимбалів системи Шунда була виховна і творча активність вихідців і вихованців Харківського музичного середовища професорів Львівської консерваторії Г. М. Казакова та І. І. Вимера, то наступне покоління львівських

музикантів поставило перед собою ще біль амбітне завдання: професійне осмислення різних аспектів оволодіння цимбальним мистецтвом і популяризацію цимбального професіоналізму на різних освітніх і творчих рівнях. Це покоління теж представляють дві основні постаті – професор Львівської музичної академії Т. М. Баран і львівський композитор, музикознавець, етноорганолог і фольклорист Б. М. Котюк [див.: 5; 6].

Тому можна відповідально констатувати, що ініціаторами, натхненниками і практичними творцями Львівської цимбальної школи вже на сучасному етапі стали виконавець-віртуоз і композитор, або – педагог-практик і науковець-аналітик, концертуєний цимбаліст і організатор-керівник колективів за участю цимбалів, автор першого фундаментального підручника «Цимбали та музичний професіоналізм» і автор великої кількості творів для цимбалів, що представляють українське цимбальне мистецтво у різних країнах світу.

На ниві побудови Львівської цимбальної школи ці митці разом і поруч працюють вже більше тридцяти років. А вінцем їх творчого тандему можна вважати концертні виступи «Leopolis-Duo» в Німеччині, Франції, Польщі та Угорщині. Назва їх ансамблю «Leopolis-Duo» [16] стала трендом. Історизм локації, європейськість традиції, партнерство і співпраця – усі ці вагомі й значимі для перших кроків формування школи поняття були закладені музикантами-друзями в «Leopolis-Duo». Тарас Баран виступав як соліст і не лише цимбаліст, але й сопілкар, духовик-мультиінструменталіст, ударник і бандурист, а Богдан Котюк взяв на себе функцію драматурга і ведучого дійства, а також автора більшості репертуарних творів ансамблю й фольклорних аранжажій, супроводжуючи соліста-віртуоза на електронних клавішних синтезаторах.

Співпраця між митцями розпочалася ще наприкінці 70-х років ХХ ст., коли на той час ще молодий львівський композитор Богдан Котюк (будучи студентом композиторського факультету консерваторії) написав для свого товариша-студента декілька творів для цимбалів і серед них – «Тріо-сонату для цимбалів, альта і контрабаса». Тоді ж вони спільно створювали у Львівській державній філармонії фольклорно-етнографічний ансамбль «Дримба». А на початку ХХІ ст. спільно опрацьовували концепцію проведення у Львові великого міжнародного форуму – **Шостого Світового конгресу цимбалістів** [13].

Безперечно, що поруч із лідером цимбальної школи, яким є цимбаліст-віртуоз Тарас Баран, завжди повинні бути колеги-педагоги і методисти, конструктори і майстри із виготовлення цимбалів (як музичного інструмента), так і пальчаток (як основного засобу звукоутворення). У найкращому випадку – необхідним є існування

професійно зорієнтованого комбінату з виготовлення музичних інструментів, або – як це є у Львові – цілої Фабрики музичних інструментів «Трембіта», яка може похвалитися своїми вже півстолітніми традиціями розробки, вдосконалення і виготовлення різних видів струнних інструментів.

Протягом двох останніх років цимбаліст-конструктор і будівничий цимбалів Т. М. Баран спільно з директором фабрики «Трембіта» М. В. Куземським організували випуск Великих концертних цимбалів системи Шунда у модернізованому Т. М. Бараном вигляді. Вдосконалення торкнулися перш за все зменшення ваги цимбалів, при чому це відбулося без жодних втрат художньо-виразових характеристик музичного інструменту. Таким чином у Львові поступово ще в минулому столітті сформувався колектив майстрів не тільки з відновлення (Мирослав Чудак, Іван Агратіна, Роман Самотіс), але й спеціалістів у роботі з деревом та металом, які в професійно-виробничих умовах Фабрики музичних інструментів поки-що не серійно, а поштучно (під авторським наглядом конструктора Т. М. Барана) виготовляють концертні цимбали модерного зразка. Цей колектив майстрів теж має право стверджувати, що представляє Львівську цимбальну школу.

Органічною складовою і найвагомішим компонентом Львівської цимбальної школи є цілий комплекс компонентів тої дидактичної системи, яка з успіхом діє і приносить вагомі результати у фаховому поширенні знань уже протягом віків. Його складовими є:

- 1) застосування наукової методології у системному оволодінні музичним інструментом, в даному випадку – цимбалами;
- 2) поглиблена увага до педагогічно обґрунтованого поступового ускладнення вправ і репертуарних творів;
- 3) постійна увага до фізіологічних особливостей учня-виконавця та корекція вимог у зв'язку з фізичним розвитком його організму;
- 4) побудова методично-репертуарного комплексу на основі поступового заглиблення в етно-національну специфіку та системне оволодіння надбаннями наукового вивчення фольклору;
- 5) планомірне розширення світогляду цимбаліста-виконавця через пізнання світової класики не лише завдяки слуховим враженням, але й практичному осмисленню зразків музичної літератури різних епох у транскрипціях для цимбалів.

Усі ці компоненти незмінно складають базу вивчення різних форм інструментального музикування. Окремі з них застосовуються відносно виконавців на класичних струнних чи духових інструментах, вокалістів і диригентів. А практично весь вище сформульований комплекс компо-

нентів дидактичної системи є актуальним для оволодіння будь-яким із так званих народних інструментів – оскільки музичної літератури для них є все ще недостатньо, а оволодіння світовою класикою завжди залишається необхідною складовою процесу музичної освіти.

Формальна фіксація основних постулатів ШКОЛИ є першим кроком до її суспільного визнання. Найчастіше ці постулати формують саме основоположники або провідні представники ШКОЛИ. Для Львівської цимбальної школи такою формальною фіксацією необхідно вважати перш за більше двох десятків науково-методичних праць професора Т. М. Барана, в тому числі – три монографічні видання, оригінальні твори і переклади для цимбалів-соло [5], а також видані у 2017 році 2 збірники «Концертні твори для ансамблів із сопілою» [2].

Особливе і визначальне місце серед усіх публікацій займає монографія **«Цимбали та музичний професіоналізм»** [4], яку було схвалено Міністерством культури і туризму України в якості підручника для використання в навчально-виховному процесі вищих навчальних закладів культури і мистецтв I – IV рівнів акредитації. Ця монографія вже сьогодні стала настільною книгою кожного цимбаліста, а також всіх, кому є близьким і дорогим мистецтво гри на цимбалах.

Дидактичний матеріал Львівської цимбальної школи, як особливий тип наочних навчальних посібників, що включають у себе таблиці, схеми, малюнки, термінологічну систематику та мнемотехніку охоплює досить широке коло проблем. Сюди входять такі глобальні наукові дослідження як лінгвістично випрацюване і аргументоване традиціями національної ономастики впровадження у навчальний процес і суспільне користування нової української терміносистеми, що повністю відповідає насущним потребам сучасного цимбалознавства. Її постулати вперше були опубліковані проф. Т. М. Бараном у 1999 році в 4-мовному альбомі «Світ цимбалів» [див.: 3, с.44-47].

Чільне місце в дидактиці Львівської цимбальної школи надається проблемам виконавства оригінальних творів, тобто музики, яка була спеціально написана композиторами для цимбалів. Тут Львів – і це можна стверджувати без перебільшення – займає чільне місце серед композиторських шкіл України. Адже поруч із представниками старшого покоління львівських композиторів – такими корифеями як С. Людкевич, І. Вимер, Д. Задор, М. Скорик (хоч їхні твори у первісному вигляді не завжди були написані саме для цимбалів), потужно про своє ставлення до цимбалів як самостійного академічного музичного інструменту заявлю середнє покоління львівських композиторів – серед них: Б. Котюк, С. Кушнірук, О. Герасименко.

Велике значення у навчальних програмах для студентів-цимбалістів Львівської музичної академії має і трактування класичної музики у професійному виконавстві, і засвоєння фольклорних першоджерел. Для початківців теж сформовано відповідний навчальний план. Самовчитель гри на цимбалах Лесі і Романа Дверіїв цілком відповідає за рівнем методичного викладу програмам музичних шкіл і студій [7]. Такі цілком лапідарні вправи для початківців та дітей дошкільного віку можуть взяти для своїх студій і дорослі, які мають за мету оволодіння цимбалами.

Не відкидаючи надбань української музичної педагогіки в галузі освоєння так званого українського різновиду цимбалів [див. 12] Львівська цимбальна школа все ж орієнтується на розвиток і вдосконалення тих технічних і методичних основ, що були закладені в угорській музичній педагогіці Ґези Аллаги, Іди Тар'яні Тот і Йозефа Фальки [див.: 4, с.108–110]. Але основним базовим навчально-виховним і мистецьким закладом для функціонування Львівської цимбальної школи є Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, тому плани, завдання і перспективи розвитку постійно корегуються і співставляються зі завданнями й напрацюваннями не лише кафедри народних інструментів, але й функцій ними завданнями кафедр інших музичних інструментів та етномузикології.

Серед видатних наукових досягнень Львівської цимбальної школи є створена професором Тарасом Бараном і поступово впроваджувана у навчальний процес спеціальна цимбалознавча лексика. У комплексному творенні фахової цимбальної терміносистеми професор Баран як вчений-практик надає перевагу методові мовної аналогії. Він часто ґрунтує свою доказову базу на метафоричному чи метонімічному перенесенні певних ознак, властивостей, якостей із подальшою їх абстрактизацією в якості музично-мовних термінологічних одиниць. Цьому аспектові способів творення і напрямкам запровадження спеціальної цимбальної лексики автор монографії «Цимбали та музичний професіоналізм» присвячує цілий сьомий розділ свого підручника [4]. *«Новаторство пропонованої лексики, – за визначенням Т. М. Барана, – полягає не в тому, що задіюються нетипові словотвірні елементи чи моделі, а в конкретизації названих понять окремими термінами».*

Низкою незаперечних аргументів автор підручника доводить правомірність вживання з погляду продуктивної у сучасній українській літературній мові деривації лексеми **пальцятки** (замість палички чи молоточки). Тому, і як український відповідник до загальновживаного в

музичному виконавстві слова «аплікатура» – за твердженням методиста-практика – має бути новотвір **пальцівка**. Адже саме пальці є головним чинником звукоутворення на музичних інструментах. Відповідно й у цимбальному виконавстві доречнішим буде (на думку автора) застосувати неологізм пальцяткування – *«оскільки він найбільш точно передає і суть процесу, і його семантичний зв'язок із звукоутворенням»* [4, с.197].

По-справжньому революційним і новаторським поступом у цимбалознавстві (і не лише українського, але й світового масштабу!) було створення Т. М. Бараном чотиримовної (бо українською, німецькою, французькою та англійською мовами) цимбальної терміносистеми. Вперше ця фундаментально опрацьована наукова концепція була опублікована в 1999 році в його монографії «Світ цимбалів» [3, с.197]. Від того часу розбудована термінологія – як особливий тип лінгвістичної діяльності – неодноразово була представлена на різних міжнародних наукових конференціях, фестивалях і конкурсах, де точилися дискусії стосовно сучасного стану цимбалознавства та його подальших перспектив.

Як слушно зазначив у своєму підручнику професор Тарас Баран, *«Чітке окреслення фахових понять, аргументація доцільності послуговування усталеними та новітніми дефініціями, лексикографічний коментар термінів, які кодифікують варіанти та інновації професійного слововжитку на сучасному етапі є стрижневими проблемами вітчизняного музикознавства»* [4, с.187–188]. Ці стрижневі проблеми цимбалознавства є під неустанним прицілом усіх вчених-дослідників, методистів і творців, які причетні до функціонування Львівської цимбальної школи.

Розвиток техніки цимбального виконавства та постійне вдосконалення методів професійного шкільництва висувають завдання фіксації в нотному тексті цілої низки технічних прийомів. Це стосується і техніки удару по струнах, і різних інших прийомів звукоутворення, що використовуються цимбалістами для досягнення певних художніх ефектів. Пошуки нового. Нетрадиційного фонізму закономірно зіштовхують сучасних композиторів із неоднозначністю сприйняття виконавцями різних позначень у нотному тексті для цимбалів. Виникає необхідність ретельного словесного пояснення – що саме має на увазі композитор. З цією проблемою зіштовхується й не один цимбаліст, який береться за виконання нових, щойно написаних творів для концертних цимбалів системи Шунда.

Тому у творенні методичної бази цимбальної школи важливу роль відіграє уніфікація нотопису в літературі для цимбалів. Заслугою

Львівської цимбальної школи є послідовне втілення в композиторську творчість через методичну літературу чітко сформульованої і випрацюваної в практичному спілкуванні з виконавцями системи фіксації нотного матеріалу, цимбальної графіки та мнемотехніки. Як приклад можна назвати не лише обидві Рапсодії для цимбалів-соло Богдана Котюка та інші його твори за участю цимбалів, але й редаговані Тарасом Бараном твори Миколи Лисенка, Дезидерія Задора, Сергія Кушнірука та Дмитра Попічука, які вміщені у збірнику «Цимбаліст Тарас Баран» [5].

Запропоновану професором Бараном систему мнемотехніки для цимбалів помістив у своєму збірнику «Концертні твори для цимбалів» і професор Рівненського державного гуманітарного університету Святослав Мельничук [див. 11, с.15–17], і Сергій Кушнірук у партитурі своєї Симфонічної фантазії «Аркан», і харківські композитори Лариса Донник та Анатолій Гайденок, а також професор Пекінської консерваторії – одна з найвідоміших китайських цимбалісток Лю Юнінг.

Особливе значення Львівська цимбальна школа у застосуванні надбань світової науки у сфері дидактики приділяє тим психологічним процесам, які спонукають учня-виконавця до засвоєння пропонованих педагогом завдань. У цьому плані базовими для Львівської цимбальної школи є дидактичні положення польського педагога і психолога Яна Владислава Давіда, який на основі праць відомого українського дидактика Ушинського дає визначення тим психічним процесам, що впливають на засвоєння учнем завдань. Для цимбаліста особливу роль у процесі навчання відіграють моменти наслідування свого вчителя [15, с.33]. Йдеться про рухи, поставу, спосіб триматися на публіці і особливо – моторика, яка має реактивну дію.

Усі ці поступово набуті звички, які поступово переростають у закономірність, усвідомлену або й рефлексорну необхідність поведінки виконавця, прививаються вчителем учню-цимбалісту від перших кроків у навчанні. Багато в цьому напрямку для школи українських цимбалів зробив О.Незовибатько [12]. Львівська цимбальна школа на сучасному етапі розвитку техніки виконавства на великих концертних цимбалах системи Шунда запропонувала низку рекомендацій і чітко сформульованих правил і не лише на рівні майстерного вдосконалення професіоналізму, але й починаючи від початкових кроків у знайомстві з інструментом. На основі свого багаторічного досвіду методист-практик Роман Євстахович Дверій спільно зі своєю донькою Лесею, яка під керівництвом батька досконало оволоділа сопілкою системи Дмитра Демінчука водночас вивчаючи цимбали, сформулювали ази для цимбаліста. Їх збірка вправ для розвитку виконавської техніки

цимбаліста дає чудовий стимул початківцю для оволодіння інструментом [7].

Таким чином – вже на сучасному етапі розвитку Львівської цимбальної школи можна констатувати чітко випрацьовану повну дидактичну систему, яка має власне обличчя і логічну аргументацію навчального процесу. Саме ці ознаки є визначальними для констатації факту існування самостійної й повноцінної ШКОЛИ. [14, с.102-103]

Новаторством у цьому комплексі дидактичних положень є детальне опрацювання професором Бараном цілої низки питань, серед яких:

- 1) постава виконавця при цимбалах;
- 2) утримування пальчиків;
- 3) техніка удару та
- 4) координація рухів рук і ніг. Адже значення педалізації для досягнення художньої виразності в грі на цимбалах є ще далеко не завжди до кінця усвідомлюване. Виразовість звукотворення на цимбалах значною мірою залежить від правильного володіння виконавцем як технікою педалізації, так і глушіння струн кистями рук.

Усі ці задіяні в єдиному комплексі операції, вимагають від виконавця психічної концентрації, координації рухів і набутої з досвідом інерції виконання дій. Тому фізіологічний та психологічний аспекти формування постаті цимбаліста є одним із першочергових завдань у дидактичному плані, що ставить перед собою Львівська цимбальна школа.

Особливо значним є внесок Львівської цимбальної школи в наукове осмислення конструкції цимбалів та аналіз функційних властивостей окремих складових інструмента. Запропоновані Т. М. Бараном стосовно концертних цимбалів системи Шунда принципи творення української національної ономастики практично здійснили революцію в сучасній органології. [див.: 1]

Поруч із можливістю співставлення чотирма мовами назв для окремих частин і деталей цимбалів, тепер існує пряма відповідність між поширеними в Європі німецькою, французькою та англійською мовами пряма відповідність українських назв. Навіть словесні українські новотвори в цій системі цілком відповідають принципам, що закладені в національній лінгвістиці, а при цьому є повністю спів мірними з історично сформованими традиційними нормативами. Ця нова і логічно опрацьована система поруч із у найдрібніших деталях опрацьованою цимбальною графікою та системою нотної й образної мнемотехніки є

новаторством Львівської цимбальної школи, що немає аналогів у світовій музичній практиці. [див.: 2, ч.2, с. 4-6; 15, с.35]

Школу творять люди – спеціалісти і мислячі фахівці, але всім потрібним є відповідне музичне середовище: сприятливе, доброзичливе, а водночас – і конкурентне. Середовище, яке постійно штовхає до нових пошуків, яке не дозволяє заспокоїтися на досягнутому. Середовище, де живуть і примножуються традиції, де є постійний запит на творення нових культурних цінностей – це найкращий ґрунт для формування ШКОЛИ. Таке живе і активне музичне середовище спонукає досліджувати глибини традицій, активно працювати в мистецькому плані сьогодні, а разом із цим заглянути в завтрашній день. Через взаємодію теорії та практики, завдяки сприянню активного музичного середовища прокладається прямий шлях до утвердження в освітньому процесі принципів примноження традицій та новаторських пошуків, на яких вже сформувалася і продовжує розвиватися Львівська цимбальна школа.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баран Т. До питання становлення української музичної терміно-системи. Особливості цимбальної термінології // Українські термінологічні словники з мистецтвознавства й етнології. Науково-практична конференція. – К.: Редакція вісника “АНТ”, 1999. – С. 8-9.
2. Баран Т. Концертні твори для ансамблю цимбалістів з сопілкою в аранжуванні Тараса Барана. – Львів, ВФ «Афіша», 2017. – ч.1 – 104 с., ч.2 – 72 с.
3. Баран Т. Світ цимбалів. – Львів, «Світ», 1999. – 88 с.
4. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм [Навчальне видання]. – Львів, «Афіша», 2008. – 224 с.
5. Баран Т. Цимбаліст Тарас Баран. – Львів, «Кобзар», 2001. – 114 с.
6. Гулянич Ю. Композитор Богдан Котюк. Грані творчої особистості [Наукове видання]. – Львів, «Афіша», 2008. – 159 с.
7. Дверій Л. Р., Дверій Р.Є. ЦИМБАЛИ (вправи для розвитку виконавської техніки цимбаліста) – частина з самовчителя гри «АВС (Акордеон. Бандура. Цимбали)», доповнена.) [http://sopilka.ho.ua/in_mater/Dverij_-_Cymbaly.pdf]
8. Корчинський М. Академічне сопілкарство – предмет мистецтва і науки. // Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть. – Міжнар. наук.-практ. конф. [Зб. матеріалів] – К., 2003. – С. 15–19.
9. Котюк Б. Музиканти весільних капел космацької традиції. // Конференція дослідників народної музики Червононоруських земель. – Львів, 1991. – С.28 – 39.
10. Котюк Б. Цимбали як атрибутивний компонент семантики гуцульської фольклорної традиції. // 6 Світовий конгрес цимбалістів. Науковий збірник. – Львів, «Кобзар», 2001. – С 51–53.

11. Мельничук Святослав. Концертні твори для цимбалів /ноти/. – Рівне, 2007. – 160 с.
12. Незовибатько О. Українські цимбали. – К.: Музична Україна, 1976. – 56 с.
13. Світовий конгрес цимбалістів. Довідник учасників і науковий збірник. – Львів, «Кобзар», 2001. – 72 с.
14. Ягупов В.В. Педагогіка, навчальний посібник. – К.: Либідь, 2002.
15. Baran T. Fixácia notového materiálu ako nosný problém cimbalovej literatury // Zborník materiálov z konferencie o vyučovaní hry na cimbale. – Banská Bystrica, 2002. – S. 32-36.
16. «Leopolis-Duo». CD/ “Collegium musicum” 2003.



УДК 378.147.371.134

В.Я. Вірясова,
м. Дніпро

СПЕЦИФІЧНІ І СОНОРНІ ПРИЙОМИ ГРИ НА БАЯНІ (КНОПКОВОМУ АКОРДЕОНІ) В АРСЕНАЛІ КОМПОЗИТОРСЬКИХ ЗАСОБІВ

Анотація. У пропонованій статті аналізуються специфічні і сонорні прийоми гри для баяна (кнопочового акордеона), які використовують сучасні композитори в своїх музичних творах і обробках пісень. Йдеться про необхідність систематизації і розгляд методичних засад виконання цих прийомів. В статті автор узагальнює досвід з цього питання, на прикладах своїх музичних творів показує використання різноманітних специфічних і сонорних прийомів і їх вплив на образно-художню сферу музичних творів.

Ключові слова: баян, кнопочовий акордеон, виконавство, специфічні прийоми, сонорні прийоми, композиторські засоби.

Аннотация. В предлагаемой статье анализируются специфические и сонорные приемы для баяна (кнопочного аккордеона), которые используют современные композиторы в своих музыкальных произведениях и обработках песен. Необходимо систематизация и рассмотрение методических основ выполнения этих приемов. В статье автор обобщает опыт по этому вопросу, на примерах своих музыкальных произведений показывает использование различных специфических и сонорных приемов и их влияние на образно – художественную сферу музыкальных произведений.

Ключевые слова: баян, кнопочный аккордеон, исполнительство, специфические приемы, сонорные приемы, композиторские средства.

Annotation. This article analyzes the specific and resonant techniques for bayan (button accordion), using modern composers in their musical compositions and arrangements of songs. The necessary systematization and review of methodological principles implementation of these techniques. In the article the author summarizes the experience on the subject, with examples of his music shows the use of a variety of specific and resonant techniques and their impact on figurative art field of music.

Keywords: accordion, button accordion, performing specific tricks resonant techniques, songwriting tools.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку виконавства на баяні, який має назву в країнах Європи «кнопочвий акордеон», великим попитом користується оригінальний репертуар, який пишуть обізнані в можливостях цього музичного інструменту композитори України. Композитори шляхом залучення таких засобів, як специфічні або сонорні прийоми, втілюють свої художні задуми. Необхідно педагогічне вивчення цієї проблеми з виконання прийомів на баяні (кнопочовому акордеоні).

Особливої актуальності заслуговують прийоми, які будуть розглянуті в цій статті, через зацікавленість виконавців до їх використання, професійного виконання, для розкриття художнього задуму композитора. Адже виконавець є сполучною ланкою між композитором і слухачем. Проблема автором піднімається не вперше [1, с. 83-85].

Осмислення специфічних і сонорних прийомів гри виконавцем-баяністом або виконавцем-акордеоністом необхідне на методичних засадах. Ця проблема вимагає більш детального дослідження. На думку автора статті її рішення сприятиме більшій зацікавленості учнів і студентів у навчанні гри на баяні (кнопочовому акордеоні), тому що специфічні і сонорні прийоми більш розкривають можливості цього музичного інструменту, пов'язані з його специфікою.

У багатьох працях, що розкривають проблеми виконання цих прийомів гри на баяні (кнопочовому акордеоні), більш розглядаються такі специфічні прийоми як тремоло міхом, вібрато, гліссандо. Підвищений інтерес до систематизації цих та інших специфічних і сонорних прийомів обумовлений як активним їх впровадженням композиторами в свої оригінальні музичні твори, так і використанням в репертуарі баяністів – виконавців і педагогами для освоєння їх учнями і студентами цих прийомів та більш детальним їх вивченням.

Метою статті є розкриття специфічних і сонорних прийомів гри на баяні (кнопочовому акордеоні) і показ на прикладах використання автором в своїх музичних творах великих можливостей для написання

нових творів композиторами, які створюють різноманітні музичні твори для цього музичного інструменту,

Аналіз досліджень.. Великих успіхів досягла українська баянна школа за роки незалежності України. Найбільше творів для баяна (кнопового акордеона) написано професійними баяністами, які досконало знають сучасний багатотембровий готово-виборний баян (кноповий акордеон) і його можливості.

Серед сучасних українських композиторів необхідно відмітити плідну творчу діяльність В. Зубицького, В. Власова, В. Рунчака, Б. Мирончука та інших, які збагатили репертуар виконавців на баяні (кноповому акордеоні) оригінальними творами, в яких використовуються специфічні і сонорні прийоми гри. Виконавство специфічних і сонорних прийомів на баяні (кноповому акордеоні) ще не систематизувалось в наукових працях.

Виклад основного матеріалу. Опис відтворення і виконання специфічних і сонорних прийомів є однією з проблем, яку необхідно вирішити на методичному рівні. Спочатку розглянемо найбільш поширені прийоми, які вже досліджені більшою кількістю педагогів-баяністів.

Специфічні і сонорні прийоми гри на баяні (кноповому акордеоні) пропонується розділити на кілька груп:

ПЕРША ГРУПА – ПРИЙОМ ГРИ МІХОМ

У цій групі слід виділити підгрупи:

а) Пряме тремоловання. Цей прийом поширений саме серед баяністів – акордеоністів, який можна використовувати в кульмінаційних фрагментах музичного твору (виконується швидким рівномірним чергуванням напрямку руху міха – розжим, зжим з відчуттям свободи, з розкутістю, яка повинна бути присутньою під час виконання цього прийому, лівої руки а також необхідно скидати статичну напругу для виконання довготривалого **тремоловання**. Існують різновиди цього прийому.

б) Комбіноване тремоловання.

в) Рикошет. Цей прийом вперше використав В. Золотарьов у фіналі Другої сонати. Обов'язковою властивістю **рикошета** є рівномірне чергування ударів верхньою частиною міху та нижньої частини. Вихідна позиція для освоєння **рикошету**: злегка розвести міх і, не натискаючи клавіші, поперемінно стуляти верхню і нижню його частини.

ДРУГА ГРУПА – ВІБРАТО

Існує вісім способів виконання **вібрато** на баяні (кноповому акордеоні).

В. Власов в книзі «Школа джаза на баяне и аккордеоне» [2, с. 36-37] так характеризує цей прийом: «...**вібрато** может достигаться также

различними способами: пальцями, кистью, предплеччям, мехом (левої руки).» Також він звертається до читачів з порадою: якщо потрібно отримати найбільш часте **вібрато**, то доцільно використовувати пальцево-кистьовий спосіб.

ТРЕТЯ ГРУПА – ГЛІССАНДО

Гліссандо (з італ. Glissando – ковзати) – різновид туше. Дуже яскравий та ефективний прийом, до якого входить звучання великої кількості нот за короткий проміжок часу. Цей прийом можна вважати специфічним, тому що виконується по кнопкам правої клавіатури баяна (кнопкового акордеону). На інших музичних інструментах метод виконання **гліссандо** має специфічні особливості.

У цій групі слід відрізнити шість видів ковзання:

1) ковзання (гліссандо) по одному ряду вгору (виконується зазвичай ковзанням поверхні нігтя вказівного або середнього пальця, подушечку якого рекомендується стулити з подушечкою великого пальця;

2) ковзання (гліссандо) зверху до низу (виконується великим пальцем). Завдяки тому, що кнопки баяна (кнопкового акордеону) розташовані на будь-якому ряду по малим терціям, однорядове **гліссандо** звучить по зменшеному септакорду.

3) ковзання (гліссандо) по трьом рядам вниз одночасно. Виконуючи цей вид ковзання, можна домогтися хроматичного **гліссандо** шляхом розташування пальців не паралельно рядам клавіатури, а під кутом з випереджаючої позицією вказівного пальця. Цей вид ковзання має свою привабливість. Кнопки натискаються поступово при ковзанні у верхній регістр одна за одною. Тим самим досягається ефект хроматичного **гліссандо**. Використовується великий палець, розташований поперек клавіатури. Найбільший ефект досягається тоді, коли випереджальну позицію займає основна частина цього пальця (перша фаланга). При грі **гліссандо** донизу необхідно повернути кисть, щоб ковзаючи поверхня нігтя була максимальною. Пальці повинні бути розташовані таким чином, щоб тісно згрупувавшись, могли створити опору великому пальцю (тобто першому за принципом п'ятипальцевої аплікатури).

4) поперечне гліссандо кластером правою рукою. Має два види:

I вид – **хроматичне гліссандо** (виконується вгору по косим рядах);

II вид – **цілотонне гліссандо** (виконується донизу по косим рядам). Цей вид **гліссандо** може виконуватися інтервалами або акордами.

Гліссандо кластером виконується або кулаком, або тильною стороною кисті, розгорнутої до клавіатури.

5) гліссандо лівою рукою на лівій клавіатурі використовується рідко, внаслідок незручності його виконання;

6) нетемпероване гліссандо. Цей прийом поширений в джазовій музиці, допомагає виділити певний звук у фразі (виконується натискуванням певної потрібної кнопки одночасно з веденням міха. Кнопка поступово відпускається, при цьому висота тону буде знижуватися. Звучання **не- темперованого гліссандо** залежить від інтенсивності ведення міху та поступовості відпускання кнопки правої клавіатури. Для повернення до вихідної точки необхідно, навпаки, послабити натяг міха з одночасним плавним натисканням клавіші до дна. Найкращі результати при виконанні **нетемперованого гліссандо** досягаються в низькому діапазоні (мала, велика октава) на регістрах «фагот» і «кларнет».

4 група – сонорні прийоми, які служать в якості шумових ефектів.

Сонорика – (від лат. Sonorus дзвінкий звучний, галасливий) вид сучасної техніки музичної композиції. Специфіка сонорики у висуванні на 1-й план забарвлення звучання. Використовуються як власне сонорні засоби музичні шуми.

Сонорні прийоми:

1. Відстукування певного ритму по корпусу баяна (кнопкового акордеона) за допомогою ударів по корпусу.
2. Відстукування певного ритму по правій клавіатурі.
3. Відстукування певного ритму по лівій клавіатурі.
4. Поклацування регістрами-перемикачами правої клавіатури.
5. Відстукування по важелю перемикачів з готової на виборну клавіатуру.
6. Відстукування по міху. Прийом наслідування різним ударним інструментам.
7. Поштовхи міху за рахунок підняття усієї лівої ноги на невелику відстань і її опускання в певному відстукуванні ногою темпоритму (відбувається коливання міху).
8. Поштовхи міху за рахунок підняття п'яти лівої ноги на невелику відстань і її опускання в певному відстукуванні ногою темпоритму (відбувається коливання міху).
9. Використання повітряного клапану.
10. Виконання кластерів на правій клавіатурі.
11. Виконання кластерів на лівій клавіатурі.
12. Натискання клавіш при зімкнутому міху.

Ці прийоми вважаються шумовими і призначені для наслідування іншим музичним інструментам, явищам і т. д.

Висновки. Роль специфічних і сонорних прийомів гри на баяні (кнопковому акордеоні) у процесі формування виконавських навичок учня – баяніста не можна недооцінювати, адже вони зв'язані з ритмоутворюючою стороною виконання, звуковидобуванням, звуко-веденням, міховеденням, розвитком музичної пам'яті, музичного слуху.

Оволодіння специфічними і сонорними прийомами є запорукою професійного росту майстерності учня – баяніста. Робота над цими прийомами не можлива без зв'язку з усією системою виховання баяніста, яка нерозривно пов'язана з осяганням творчості композиторів, які пишуть для баяна (кнопкового акордеона). В статті Князева В. «Еволюція елементів баянної техніки» подано таке визначення: «Виконавська інтерпретація передбачала не тільки вільне володіння класичними засобами баянної техніки, але і опанування та широке використання нововведених специфічно баянних виконавських прийомів (нетемпероване глісандо..., рикшет міхом, вібрато, кластерне глісандо, різноманітні шумові ефекти), що набувають все більшого значення у процесуальності виконання, передають найрізноманітніші характерно-образні аспекти в музиці.» [3, с.174]

Глибоке розуміння педагогами навичок того, як потрібно виконувати той чи інший прийом з вищезазначених прийомів гри на баяні (кнопковому акордеоні), допоможе в удосконаленні своєї професійної майстерності, забезпечить перспективу розвитку навичок володіння специфічними і сонорними прийомами та творчого зростання.

В умовах сучасного розвитку баянно-акордеонного мистецтва пошук нових засобів виразності привів композиторів до прагнення використання специфічних і сонорних прийомів, завдяки яким композитор має спроможність глибше розкрити зміст, концепцію музичного твору. Але ці прийоми не повинні перетворюватися в самотету, коли композитор перенасичує музичний твір специфічними і сонорними прийомами. Композитор повинен направляти вищезазначені прийоми гри на баяні (кнопковому акордеоні) на досягнення конкретного образного результату.

Ресурси сучасного концертного баяна (кнопкового акордеону) ще не вичерпані для створення високохудожніх творів композиторами України. Арсенал композиторських засобів дуже великий. Серед них індивідуальна, унікальна властивість цього музичного інструменту «дихати» за допомогою повітряного клапану. Використання специфіч-

них і сонорних прийомів гри на баяні (кноповому акордеоні) відкриває надзвичайно широкі перспективи для композиторів, які пишуть для цього унікального музичного інструменту.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

1. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Академічне народно-інструментальне мистецтво України: проблеми збереження та розвитку в сучасній соціокультурі./ Редактор-упорядник – М. Долгіх. Кіровоград, 1 березня 2008. 124 с.
2. В. Власов. Школа джаза на баяне и аккордеоне: учеб. пос. Одесса: Астропринт, 2012. 158 с.
3. Музичне виконавство, книга восьма: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. / Редактори-упорядники М. Давидов, В. Сумарокова // – Вип. 22. – Київ: НМАУ, 2002. 239 с.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гончаренко С. Український педагогічний словник. Київ: Либідь, 1997. – 376 с.
2. Завірюха В. Міхові прийоми у творах для баяна Віктора Власова. Ст. у зб. статей. Вип. 3/Упор. Серотюк П. Ф. За заг. ред. проф. Семешка А. А. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 42-55 с.
3. Муха А. Композитори України та української діаспори: Довідник. Київ: Музична Україна, 2004. 352 с.
4. Пуриц І. Г. Гра на баяні. Методичні статті: навч. видання – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2007. 231 с.
5. Семешко А. Баян в педвузі: Навч. пос. для студентів муз.-пед. факультетів педагогічних вузів. Кривий Ріг, 1993. 150 с.
6. Асафьев Б. О народной музыке / Сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987. 248 с.
7. Бесфамильнов В., Семешко А. Воспитание баяниста. Вопросы теории и практики: учеб. пос. Киев: Музична Україна, 1989. 200 с.
8. Власов В. Школа джаза на баяне и аккордеоне: учеб. пос. Одесса: Астропринт, 2012. 158 с.
9. Давыдов Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста): навч. вид. Киев, 2006. 138 – 139 с.
10. Липс Ф. Искусство игры на баяне. М.: Музыка, 2004. – 144 с.
11. Семенов В. Современная школа игры на баяне. М.: Музыка, 2003. – 216 с.
12. Кудашева М. И. Техника освоения современных приемов меха баянистами. Преподаватель по классу баяна, средняя общеобразовательная школа эстетического воспитания №8, г. Петропавловск, СКО, Казахстан. URL: <http://yandex.ua/clck/jsredir?from=yandex.ua%3Byandexsearch%3Bweb%3B%3B&text=&etext=1381>.



РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ЯК ФАКТОРА МОРАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ В СИСТЕМАХ ОСВІТИ РІЗНИХ ЕПОХ

Анотація. У пропонованій статті аналізується розвиток музичного інтелекту в системах освіти в школах стародавнього Китаю, античної Греції та в Україні в контексті морального виховання молоді.

Ключові слова: музичний інтелект, музика, освіта, моральне виховання.

Аннотация. В предлагаемой статье анализируется развитие музыкального интеллекта в системах образования в школах древнего Китая, античной Греции и в Украине в контексте нравственного воспитания молодежи.

Ключевые слова: музыкальный интеллект, музыка, образование, моральное воспитание.

Annotation. This article examines the development of musical intelligence in the systems of education in the schools of ancient China, ancient Greece and Ukraine in the context of moral education of youth.

Keywords: musical intelligence, music, education, moral upbringing.

Постановка проблеми. В сучасному суспільстві, де проголошено демократичні ідеали, потребує нового прочитання ідея високодуховного та морального виховання, яке було б сприйняте органічно по відношенню до природи людини. Незважаючи на те, що сучасні надскладні технології зміщують акценти освіти в сторону логіко-математичної, інформаційної і т.п. складових, природа людини, психологія сприйняття світу не стала сильнішою. В результаті ми стаємо свідками незрозумілої жорстокості, відсутності моральних цінностей, проявів вульгаризму, вандалізму і т.п. явищ. В світлі пріоритетності загальнолюдських духовних цінностей, як одного з основних принципів освіти в Україні [5], гуманізації освіти постає питання про пошук позитивних впливів на духовне та моральне зростання молоді в процесі навчання.

Метою статті є дослідження наявності музичної складової в системах освіти шкіл різних епох та позитивного впливу розвитку музичного інтелекту на духовне та моральне виховання молоді в світлі існуючих педагогічних ідей та умов конкретної епохи.

Аналіз досліджень. Теоретичні основи зв'язку морально-естетичного виховання особистості в шкільному віці з різними видами

мистецтв розробляли психологи Л. Божович, Л. Виготський, Г. Костюк та ін., філософи А. Буров, М. Каган, В. Толстих та ін. педагоги В. Галузинський, О. Матвієнко, І. Мар'єнко, О. Савченко, Ю. Сокольников та ін.. В роботах В. Шацької, Д. Кабалецького, Н. Ветлугіної, А. Канеман, А. Хрипкової та ін. музикальність розглядається як механізм зв'язку моральних та естетичних впливів, а музична культура особистості – як перетин морального та естетичного розвитку, який породжує цілісні морально-естетичні якості [11].

Виклад основного матеріалу. Музика – одна із найдавніших форм мистецтва, що приходить у світ разом з нами. Ми спадково володіємо музичними здібностями і можемо розвивати їх у собі та в інших.

Г. Гарднер у своїй книзі «Структура розуму» [4] виділяє музичний інтелект в системі інтелектів людини, стверджуючи, що кожна людина, яка свідомо відчула вплив музики, може маніпулювати висотою, ритмом і тембром, щоб майстерно займатися різними видами музичної діяльності, включаючи спів, гру на музичних інструментах або написання музики.

До ключових здібностей людини в рамках музичного інтелекту слід віднести: здатність визначати структуру музики та ритм; уміння вибудовувати «схеми» для слухання музики; наявність чутливості до звуків та вібрацій; здатність розпізнавання, створення та відтворення звуку, ритму, музики, тону та вібрації; спроможність визначення характерних якостей тону і ритму.

Як зазначає Г. Гарднер, музичний талант виявляє себе значно раніше, ніж обдарованість у інших сферах людського інтелекту. Діти, що мають цей талант, прагнуть створювати музику, а отже, необхідно, щоб вони мали можливість як слухати, так і складати музику.

Вплив на свідомість людини музичного інтелекту більший, ніж вплив будь-якого іншого інтелекту. Музика, ритм і звук чинять величезний вплив на стан організму: заспокоюють людину у стані стресу, стимулюють її активність, підсилюють радість чи поглиблюють горе тощо. Сила музики, ритму і звуку здатна змінювати настрій, викликати національну гордість, виражати почуття глибокої любові чи втрати.

Розвиток музичного інтелекту впливає на формування музичних смаків, вміння слухати музику, відчувати красу, гармонію.

З античних часів музику використовували в освіті та вихованні, розвиваючи музичний інтелект особистості.

1. Історично одну з перших цілісних систем елітної освіти, котра і до сьогодні має вплив на культуру Китаю, розробив Конфуцій (551-479 рр. до н.е.). Система базувалась на знаннях, на духовному і моральному самовдосконаленні і була побудована за принципом рівних можливостей. О.П. Крижанівський підкреслює, що саме на освітянському полі Конфуцій зажив слави, піднісши авторитет народного вчителя в Китаї на запаморочливу висоту. Він відкрив першу в Китаї (можливо, й у світі) новаторську приватну школу, в якій дітей не лише навчали, а й виховували [10, с. 481]. Уже дві з половиною тисячі років Конфуцій є духовним наставником, Учителем китайської нації, втіленням її культурної самобутності. Традиційна освіта – вивчення «шести мистецтв»: читання, рахунку, музики, етикету (правил доброї поведінки), стрільби з лука та управління конем), половина з них – музика, поезія, етикет – становлять зміст морального виховання.

В основі освіти, за Конфуцієм, має лежати морально-етичне виховання. Оволодіння знаннями повинно бути підпорядковане завданням морального виховання з метою виховання високоморальної особистості в душі гуманності і доброчинності. Це забезпечить мир і спокій у суспільстві. Процес навчання, за Конфуцієм, повинен бути пов'язаний з мисленням.

2. Найважливіше положення грецької естетичної педагогіки – думка про те, що моральна поведінка людини визначається музикою.

Античний мислитель Піфагор (428-348 рр. до н. е.) наполягав на тому, що сила впливу музики – в очищенні (моральному, духовному і тілесному). На основі музичної діяльності (співу, танців, гри на інструментах) філософ побудував учення про евритмію – здатність людини знаходити правильний ритм у всіх проявах життя, думках, вчинках. Вагоме значення мислитель надав музиці у вихованні людини. Піфагор обґрунтував вплив музики на психологічний стан і «душу» учнів: він відбирав такі мелодії, які «звільняли» людину від гніву, роздратування, нудьги та інших «душевних мук» [1, с.120-127].

Провідну роль виховання, в тому числі й музичного, визнавав Платон (427 – 327 рр. до н. е.), який могутність і силу держави безпосередньо пов'язував із музикою, що в ній звучить. Метою виховання та навчання він проголошував розвиток тіла й душі, засобами чого, за трактатом «Держава», є: для тіла – гімнастика, для душі – музика [5, с. 826]. Вперше Платон дав філософське обґрунтування системи освіти та чітко визначив її соціальну мету – благо всієї держави.

Арістотель (384 – 322 рр. до н. е.) висвітлив вплив мистецтва на душу людини у вченні про катарсис – очищення душі під час

сприймання трагедії [2], визнавав роль музики у становленні особистості, вважаючи її ефективним засобом гармонізації людини з суспільним життям. Він розробив цілісну систему музично-естетичного виховання дітей, що включала чотири предмети: музику, образотворче мистецтво, граматику і гімнастику. Особливу увагу Арістотель приділяв музиці, висуваючи своєрідне обґрунтування морального впливу музики на психіку людини. Арістотель першим з античних філософів і педагогів підкреслив необхідність практичної музичної діяльності в процесі навчання дітей. Поряд зі слуханням музики, досвід гри на музичних інструментах, спів є, на думку Арістотеля, невід'ємною частиною музичного виховання підростаючого покоління.

Антична система освіти і виховання на практиці була реалізована найбільше Афінською школою. В Афінах передбачалось обов'язкове навчання хлопчиків, починаючи з 7 років, у двох школах: школі «граматиста», де вони навчалися читати, писати і рахувати, і школі «кіфариста», де навчалися співу та гри на музичних інструментах (лірі, кіфарі, флейті та ін). Дівчатка мали домашнє виховання. Існували також спеціальні мусикійські школи, які ставили перед собою завдання естетичного виховання. У програму цих шкіл входили навчання грамоті, літературі, музиці, а з IV століття до нашої ери – і образотворчого мистецтва.

Надаючи величезного значення музиці як засобу морального виховання, греки розробили вчення про «етос» – теорію етичного впливу на людину музичних ладів, ритмів і інструментів. Отже, в античних освітніх системах музика розглядалася як універсальний та пріоритетний засіб виховання, а музикальність – як соціально вартісна, провідна якість особистості.

3. Про музичне мистецтво **Стародавнього Риму** відомо небагато: за свідченнями італійського музикознавця Г. Боффі, музика тут ніколи не мала такого важливого значення й такої соціальної значущості, як у Греції [3, с. 20]. В середині першого тисячоліття до н.е. в школах риторів, в яких діти знаті готувалися до державної діяльності, поряд з вивченням риторики, грецької мови, філософії, правознавства, математики також вивчали музику. Однак, із проголошенням християнства державною релігією Римської імперії, зміст навчання став переважно релігійним.

4. В епоху **Середньовіччя** європейська система освіти була підвладна церкві і здійснювалась на її утриманні. Це були монастирські, єпископські та церковно-приходські школи (для хлопчиків), які поділялись на зовнішні та внутрішні. Саме у внутрішніх школах, де вчилися діти багатих, вивчалися античні дисципліни під назвою «сім

вільних мистецтв», куди входила і музика. Однак це було тільки далеким наближенням до античних шкіл. Відмітимо, що освіта жінок мала кастовий характер. Так, дівчатка знатного походження отримували певну освіту в жіночих монастирях або в домашніх умовах. Крім навчання гарної поведінки та правилам ведення домашнього господарства, дівчат навчали грати на лютні та клавесині [9].

5.Відродження – епоха культурного й ідеологічного розвитку ряду країн у Західній і Центральній Європі, яка охоплює історичний період XIV-XVI ст., характеризується високим підйомом у науці, літературі, мистецтві. В цей період відбувається звільнення від впливу церкви, розрив з середньовічним релігійно-схоластичним світоглядом та звернення поглядів до античної культури. Характерною ознакою культури Відродження стають ідеї гуманізму, які проникають і в тогочасну педагогіку, котра стає гуманістичною. Проголошувалась ідея гармонійного й всестороннього розвитку особистості дитини, що було притаманно ще античній педагогіці. В цей же час виникають школи для дівчат, як правило приватні, але були й державні

Італійський педагог-гуманіст **Вітторіно да Фельтре** (1378-1446) створив школу під назвою “Будинок радості”, яка стала зразком для створення нових гуманістичних шкіл у різних країнах Європи. Ця школа знаходилась у мальовничій місцевості. Тут виховувались діти (хлопчики та дівчатка) вищої аристократії, хоча попадали і найбільш обдаровані діти з неаристократичних кіл. Велика увага приділялась фізичному вихованню (ігри на свіжому повітрі, фехтування, верхова їзда), розумовому розвитку дітей (вивчення латинської і грецької мов та літератури, математики, астрономії, природознавства, логіки, метафізики), естетичному розвитку (музика, живопис). У школі не було тілесних покарань, лише нагляд та особистий приклад вихователів [9].

6. Аналізуючи психолого-педагогічні програми гармонійного розвитку молоді в сучасний період, не можна обминати систему вальдорфської педагогіки Р. Штайнера (1861-1925) – австрійського філософа та педагога.

Перша вальдорфська школа була заснована ним разом із директором і співвласником фабрики “Вальдорф-Асторія” у м. Штутгарті Емілем Мольтом у 1919 році. З приводу цього того ж року Штайнер писав: “Наша мета – пробудити в зростаючій людині ті сили і здібності, які будуть їй потрібні до кінця життя, щоб працювати компетентно для сучасного суспільства і мати достатньо засобів до існування”.

Істотною ознакою вальдорфської педагогіки є установка на цілісне виховання дитини, що досягається постійним формуванням у неї

мислення, почуттів, сили волі. Однак у вальдорфській школі виключного значення надається естетичному вихованню учнів. З огляду на це важливу роль відіграють уроки ритміки як окремих предметів. Ці заняття – незамінний засіб гармонізації розвитку дитини, оскільки задіяними виявляються емоції, почуття, інтелект та фізична природа дитини [8, С.42].

Згідно з вимогами до професійної компетентності, учитель вальдорфської школи повинен уміти грати на сопілці та інших музичних інструментах. Грою на сопілці вчитель може розпочати урок, створити гармонійну атмосферу сприйняття звуків, а потім вже ознайомити з необхідним навчальним матеріалом.

Таким чином, у досвіді вальдорфської школи певною мірою реалізована установка на виховання не лише інтелекту, а й емоцій та організованості, сили волі, фізичних показників.

7. Павлівська школа Сухомлинського.

Найбільш тонко відчував і описував вплив музики на духовність, на моральну сторону освіти підростаючого покоління великий український педагог сучасності В. О. Сухомлинський. Виховним ідеалом видатного педагога була людина з почуттям власної гідності, що становить її моральну силу.

Психолого-педагогічна система В. О. Сухомлинського – це надзвичайно потужна і напроцуд гуманістична педагогіка, побудована на утвердженні тієї філософської істини, що освіта, виховання й розвиток людини мають передбачати, передусім, утвердження гармонії розуму й серця, де серцю, за образним висловлюванням педагога, належить все-таки найніжніша й найтонша мелодія. Це педагогіка дитино-центризму й толерантності, яка базується на ідеї наближення навчально – виховного процесу до природи конкретної дитини. Важливого значення в естетичному вихованні дітей педагог надавав мистецтву- музиці, живопису і творчості: “Важливе завдання усієї системи виховання я вбачав у тому, щоб школа навчила людину жити у світі прекрасного, щоб вона не могла жити без краси, щоб краса світу створювала красу у ній самій”[13]. Музика об’єднує моральну, емоційну і естетичну сфери людини. Музика і співи в школі -не тільки навчальний предмет, а й могутній засіб виховання, який повинен емоційно й естетично окрасити все духовне життя людини. Учні слухали музичні твори в “Кімнаті казки” і “Куточку мрії”, які були створені в Павлівській школі. Особливе значення мала атмосфера в цій кімнаті – у дітей загострювалося відчуття внутрішнього, духовного світу. Від слухання музики поступово переходили до музичної творчості – грали на

багатьох музичних інструментах. Сухомлинський вважав, що головна мета музичного виховання – виховати не музиканта, а людину, що було основним завданням його і колективу Павлиської школи [13].

Сухомлинський застерігав від небезпеки перетворення молоді на бездумних споживачів краси, вважав це проблемою естетичного і морального виховання. Випереджаючи час, він звернув увагу на негативні наслідки впливу примітивної масової культури, яка нищить душі молодого покоління: “Стихийний, неорганізований вплив на дітей кіно, радіо, телебачення не сприяє, а швидше шкодить правильному естетичному вихованню” [13].

Висновки. Як бачимо, музика завжди була і є одним з найпотужніших засобів морально-естетичного виховання, оскільки сила її впливу на людину випробувана століттями. В процесі музичних занять формується музичний інтелект особистості. Розвиток музичного інтелекту впливає на процес сприймання музики, поглиблює її розуміння, розширює емоційні горизонти, духовно збагачує і виховує високі моральні якості людини.

Сучасні загальноосвітні школи та позашкільні навчальні заклади мають стати осередками виховання справжньої духовності, плекання творчої особистості, виховання людини, яка характеризується високою морально- естетичною культурою. Музична діяльність в навчальних закладах має бути спрямована на накопичення музичних вражень, які створять позитивний настрій для навчання і сприймання високих істин, щоб кожна дитина могла відчувати слова Конфуція: «Хіба не радісно вчитися і постійно домагатися досконалості?» [7, с.7].

ЛІТЕРАТУРА

1. Античная музыкальная эстетика / [вступ. очерк и собр. текстов проф. А. Ф. Лосева]. – М.:Музгиз, 1960. – 303 с.
2. Аристотель. О душе./Аристотель. Соч. в 4-х томах. – М.: "Мысль", 1976. – Т.1, с. 371-448.
3. Боффи Г. Большая энциклопедия музыки/ Г. Боффи – М.: АСТ: Астрель, 2008. – 413 с.
4. Гарднер Г. Структура разума: теория множественного интеллекта. / Г. Гарднер. – М.: ООО И. Д. Вильямс, 2007. – 512 с.
5. Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України; голов. ред. В. Г. Кремень. – К.: Юрінком Інтер, 2008. – 1040 с.
6. Закон України про освіту, ст.6./ВВР,1991.
7. Изречения. Книга песен и гимнов: пер. с китайского / Конфуций. – Харьков: Изд-во «Фолио», 2002. – 447с.

8.Іонова О.М. Вальдорфська педагогіка: теоретико-методологічні аспекти. / О.М.Іонова. – Харків: “Бізнес Інформ”, 1997.-300с.

9. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5т. –М.: Изд-во Академии художеств,1962.-т.1. -682 с.

10.Крижанівський О. П. Історія Стародавнього Сходу: підручник / О. П. Крижанівський. – 3-тє вид., стереотип. – К.: Либідь, 2006. – 592 с.

11.Перетятко Л.Г., Тесленко М.М. Вплив музики на розвиток морально-естетичних почуттів дитини в молодшому шкільному віці / Л.Г. Перетятко, М.М.Тесленко //Психологія і особистість. – 2015. – №2(8) Ч.2. – С.138–150.

12.Платон. Государство. Кн.7/ Платон// Платон. Соч.: В 3т. – М.: Мысль,1997. – т.3. Ч.1. – С.321-354.

13.Сухомлинський В. О. Серце віддаю дітям / В. О. Сухомлинський. – К.: Рад.школа, 1985. – 269 с.



УДК 785: 780.616.1/3

Л.І. Горіна,
м. Рівне

СПЕЦИФІКА РОБОТИ З АНСАМБЛЕМ ДОМРИСТІВ

Анотація. В статті розглянуто специфіку роботи над синхронним звуковидобуванням в ансамблі домристів. Пропонуються засоби і методи роботи над артикуляцією та досягненням ансамблевої злагодженості.

Ключові слова: домра, ансамбль, методика, народні інструменти.

Аннотация. В статье рассмотрена специфика работы над синхронностью извлечения звука в ансамбле домристов. Предлагаются средства и методы работы над артикуляцией и достижением ансамблевой слаженности.

Ключевые слова: домра, ансамбль, методика, народные инструменты.

Annotation. In the article the specific of work is considered above synchronous extraction of sound in the band of domra-players. Facilities and methods of achievement of band harmony are offered.

Keywords: domra, band, method, folk instruments.

Постановка проблеми. Предмет ансамбль входить у комплекс спеціальних дисциплін музичних навчальних закладів всіх ланок навчання (музичні школи, училища, інститути мистецтв, консерваторії).

Головною метою навчання в класі ансамблю є створення художнього колективу, основною вимогою якого є набуття навичок

колективного музикування без участі диригента, виховання відчуття ансамблевої злагодженості при виконанні музичного твору. На перший погляд здається, що мистецтву ансамблю належить проміжна роль між сольним і оркестровим виконавством. Насправді, гра в оркестрі підкоряється єдиній волі диригента, і лише в деталях корегується характером індивідуальності кожного з оркестрантів. Мистецтво ж ансамблевого виконавства ґрунтується на вмінні виконавця узгоджувати свою художню індивідуальність, свій виконавський стиль, технічні прийоми з індивідуальністю, стилем, прийомами виконання партнерів, що забезпечує злагодженість загального виконання. Ансамблеве виконавство засноване на рівноправності всіх учасників колективу. Ось чому гра в ансамблі потребує особливих навичок.

Метою статті є висвітлення окремих моментів роботи з ансамблем домристів стосовно специфіки домрового виконавства.

Аналіз досліджень. Питання покращення підготовки музикантів-ансамблістів неодноразово висвітлювалося в працях О.Готліба, Д.Благого, Е.Шендеровича, педагогів та виконавців народно-інструментального жанру: О.Льченка, Лапченка В., О.Олексюк, Л.Матвійчук.

Історично так склалося, що домра з початку свого розвитку була інструментом ансамблевим, про що свідчать фрески Софії Київської. У «Повісті минулих літ» розповідається про різні види ансамблевого музикування, про темброву різноманітність стародавнього музичного інструментарію. Реконструйована в 1908 році, чотириструнна домра є відносно молодим інструментом. Першим професійним домристом був П.П.Каркін. В 1909 році вперше зафіксовано його сольний виступ. Саме йому зобов'язані розробкою основних прийомів звуковидобування, з вдосконаленням яких, домра стала академічним народним інструментом.

Виклад основного матеріалу. Специфіка гри на домрі вимагає гармонічного супроводу. Звучання домри тембрально милозвучно поєднується з гітарою, баяном, бандурою, цимбалами. Ставши академічним інструментом, домра звучить у супроводі фортепіано. Традиційним різновидом ансамблю домристів є змішаний ансамбль за участю фортепіано.

З перших уроків учня слід привчати до гри в ансамблі. Спочатку це може бути гра з вчителем, пізніше – з концертмейстером. Практикується гра учнів по-двоє з виконанням вправ на вироблення удару вниз, вгору, перемінних ударів, ударів на зміну струн.

Учасники ансамблю повинні володіти: вмінням сприймати і передавати ритм виконуваного твору; розвиненим відчуттям аутфакту (дихання); навичками артикуляції, фразування та звуковедення; розвиненим гармонічним чуттям, яке пов'язане з чуттям ансамблю.

На відміну від сольного виконання, ансамблева гра не дає волі щодо темпових і ритмічних відхилень, а навпаки, вимагає ритмічної стабільності, адже будь-яке порушення ритму спотворює музичний твір. Розвиток ритмічного чуття починається з першого ж моменту роботи ансамблю. Вже під час гри окремих ударів потрібно стежити, щоб учні ставилися до ритму цілком свідомо. Тривалості виконуваних звуків треба активно відраховувати. Особливо корисно це робити в повільних темпах різними видами ударів медіатора. При цьому слід слухати згасання звуку і точно витримувати цезуру між звуками, яка виникає в повільних темпах.

Специфіка видобування звуку на домрі (удар, щипок), характер атаки звуку призводить до постійного «квакання» в унісонах. Тому важливим є не тільки метро-ритмічний рахунок, але темп і амплітуда замахів кисті.

Для вироблення синхронного видобування звуку з перших занять ансамблю пропоную використовувати паремії. Промовляння складів з одночасним видобуванням звуку дає змогу відчутти і пристосуватися в часі до точки видобування звуку, що замінює точку диригентського жесту. Залежно від кількості складів стопа буває двоскладова, трискладова і чотирискладова. При багаторазовому скандуванні певних стоп в учнів інтуїтивно виробляється відчуття дводольного, тридольного і чотиридольного метру. Пропоную скандувати текст і виконувати його ритмічний малюнок. Починати слід з простих розмірів. Наприклад, з двоскладової стопи з наголосом на першому складі: / U | / U | / U | / U |

«Ходить квочка коло кілочка,

Кличе діток, дрібних квіток...».

З трискладової ритмічної структури з наголосом на перший склад (дактиль) – / U U | / U U |, наприклад:

«Женчикок, бренчикок вилітає,

Високо ніженьку підіймає».

З трискладової ритмічної структури з наголосом на другий склад (амфібрахій) – U / U | U / U |, наприклад: «Летіла лелека, летіла здалека...».

З трискладової ритмічної структури з наголосом на третій склад (анapest) – U U / | U U / |, наприклад:

«Джибанець, воронець, а хто вийде – молодець».

«А я Рак – неборак, як ущипну – буде знак!»;

«Або грай, або грай, або гроші вертай» (3, с.149);

«Повна бочка мовчить, а порожня дзвенить» (3, с.144).

Промовляння певної кількості складів прискорює досягнення ритмічної чіткості при виконанні різноманітних груп ритмічного поділу

та їх змінності, наприклад, дуелей, тріолей, квінтолей тощо. Вибирати слова потрібно з наголосом на перший склад («яб-лу-ко», «о-сінь»).

«Робота над ритмом повинна стати головним завданням у питаннях ансамблевої синхронності – точним збігом різних тривалостей, пауз, цезур, фермат» [2, с.243]. Особливу увагу слід приділяти виконанню пунктирного ритму та синкоп. Така робота над розвитком ритмічного відчуття надалі буде основою ритмічної стійкості ансамблевих партій.

Л.Матвійчук наголошує, що важливою умовою ансамблевого домрового виконавства є досконале володіння технікою штрихів. Кожен музикант повинен звертати увагу на чіткість, організованість і якість виконання штрихів. Завдяки філігранності штрихів, промовлянню музичних фраз досягається яскравість музичного виконання.

Гармонічний слух також є важливим чинником для набуття ансамблевої майстерності, адже він спрямований на відчуття вертикального розташування звуків, на вірне виконання своєї партії у грі з ансамблем чи у супроводі фортепіано. Саме розвинутий гармонічний слух суттєво впливає на становлення музичного мислення майбутнього музиканта, дозволяє йому вільно орієнтуватися в партитурі музичного твору.

Інструментальний ансамбль відкриває можливості для виховання й розвитку художнього та образного мислення виконавців. Діалогічне ансамблеве мислення є закономірним фактором сумісного виконавства, адже розвиток музичного мислення ансамбліста залежить не лише від його особистих здібностей, від рівня професійної підготовки, а й від ставлення до життя, до партнерів.

На важливості розуміння «дуетної» природи жанру наголошує А.Готліб, слушно зазначаючи, що знання своєї партії ще не робить виконавця партнером [1, с.4]. Автор вдається до порівняння талановитого оповідача і співрозмовника і визначає, що, на відміну від першого, співрозмовник повинен володіти здатністю «слухати», а не тільки «говорити» (хоча «говорити», переконувати співрозмовника також треба вміти). Кожен із партнерів сам має бути готовим зрозуміти іншого і потребує, щоб його зрозуміли. Для того, щоб це відбулося, треба вміти «захопити партнера своїм задумом», передати йому своє бачення музичних образів. І, крім того, бути налаштованим на діалогічні стосунки, «зрозуміти бажання партнера, прийняти їх, відчуті своїми, вжитися в них» [1, с.6]. Вміння «спілкуватись» під час гри включає в себе також вміння співпереживати з партнером, а також передбачати можливі імпровізаційні нюанси з його сторони. На жаль, на практиці часто доводиться зустрічатися з явищем зворотнім, байдужістю

партнерів, небажанням зрозуміти колегу, і одностороннім трактуванням відносин ансамблів. Адже відомо, що взаєморозуміння і згода лежать в основі будь-якого діалогу в широкому розумінні цього слова.

Висновки. Робота з ансамблем домристів складається як із загальноприйнятих методичних напрацювань роботи з колективом, так і з особливих методів, які впливають із специфіки звуковидобування на даному інструменті (удар, щипок).

Виразність артикуляції та динамічне багатство кантилени – головні чинники домрового виконання. Уся сукупність навичок артикуляції звуків, засвоєних людиною з дитинства разом із опануванням мови, створює так звану артикуляційну базу. Отже, притаманна українським пареміям ритмічна організація, звукове оформлення, що базується на композиційно синтаксичній основі, розмірений, хоч не завжди точний метричний ритм та римування, робить їх чудовим дидактичним матеріалом для допомоги організації навчання гри в ансамблі.

Основна робота в класі ансамблю домристів повинна бути підпорядкована на досягнення результату ефекту злитності. Однією з рис, що посилюють враження «злитності» ансамблю, є вміння адресувати свої репліки партнерам, тобто «промовляти» не до когось взагалі, а саме один до одного. У зв'язку з цим хочеться нагадати влучне зауваження Д.Фішера-Дискау, який писав, що слухач завжди відрізняє, чи перебувають виконавці у згоді один з одним [4, с. 94]. Адже, в разі незацікавленості партнерів розмовою, слухач також залишається до неї байдужим. Тільки коли звучання партій зливається в один інструмент, виконання твору має стати художньо довершеним, а музиканти можуть почувати себе єдиним цілісним організмом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971. – 94 с.
2. Л.Матвійчук. Методологічні аспекти ансамблевого виконавства як складова домрового мистецтва // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. Виконавство на народних інструментах: історія, теорія, практика. Випуск 110, с.234-244.
3. Прислів'я та приказки: Природа. Господарська діяльність людини /АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського; Упоряд. М.М.Пазяк; Відп. Ред. С.В.Мишанич. – К.: Наук. Думка, 1989. – 480 с. – (Українська народна творчість).
4. Фишер Дискау Д. Отзвук. Взгляды и воспоминания (фрагменты книги) // Сов. Музыка. – 1982. – №12. – С.87-96.



РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЗВУКОЗАПИСІВ ТВОРІВ ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДЛЯ ГІТАРИ

Анотація. В статті розглядається звукозаписний вимір доробку латиноамериканських композиторів Марії Луїзи Анідо, Агустіна Барріоса, Ейтора Вілла-Лобоса, Антоніо Лауро, Хуліо Сатрераса, Мануеля Понсе, Астора П'яццолли, Лео Брауера на прикладах авторського відтворення та виконання гітаристами-віртуозами. Аналізується значення звукозаписів латиноамериканської музики для популяризації академічної школи гри на гітарі.

Ключові слова: гітарне мистецтво, звукозаписи, виконавство, творчість латиноамериканських композиторів, жанри репертуару.

Аннотация. В статье рассматриваются запечатлённые в звукозаписи творческие достижения латиноамериканских композиторов Марии Луизы Анидо, Агустина Барриоса, Эйтора Вилла-Лобоса, Антонио Лауро, Хулио Сатрераса, Мануэля Понсе, Астора Пьяццоллы, Лео Брауэра на примерах авторского воспроизведения и выполнения гитаристами-виртуозами. Анализируется значение звукозаписей латиноамериканской музыки для популяризации академической школы игры на гитаре.

Ключевые слова: гитарное искусство, звукозаписи, исполнение, творчество латиноамериканских композиторов, жанры репертуара.

Summary. Sound records of works of the Latin American guitarists-composers such as Maria Luisa Anido, Agustin Barrios, Heitor Villa-Lobos, Antonio Lauro, Julio Sagreras, Manuel Ponce, Ástor Piazzolla, Leo Brouwer with examples of performance by the author and by the guitarists-virtuosos are considered in the article. The significance of Latin American music sound recordings for the popularization of the academic guitar school is analyzed.

Key words: guitar art, sound records, performance, works of Latin American composers, repertoire genres.

Постановка проблеми. Одна з головних особливостей музики як часового виду мистецтва полягає в тому, що вона реально існує тільки у виконанні, в живому звучанні. Протягом всієї історії музичного мистецтва людство намагалося зафіксувати здобутки виконавців, залишаючи спогади, відгуки, критичні статті. Виконавські редакції зберігалися у нотних записах, пізніше створювалися й удосконалювалися засоби записування звуку. Не всі жанри музичної творчості були

відразу зафіксовані у звукозаписах. Найбільший інтерес викликала спершу етнічна, фольклорна музика, пізніше композиторська творчість, ще пізніше – особливості стилів виконавства солістів і колективів. Ці тенденції були паралельними у розвитку музичного мистецтва як Старого Світу (Європи), так і Нового (Америки).

Латиноамериканська музика – (ісп. *musicalatino americana*) – узагальнена назва музичних стилів і жанрів країн Латинської Америки, а також музика вихідців з цих країн. Музична культура Латинської Америки історично сформувалася на базі американського (індіанського), європейського (насамперед іспанського і португальського) та африканського джерел. Значення і вплив кожного з них по-різному проявилися в різних районах континенту – в залежності від рівня індіанської культури, наявності та чисельності афроамериканського населення, зв'язків даного регіону з метрополією та особливостей його економічного, політичного життя і культурного розвитку, а також інших причин історичного характеру. У той же час ці три генетичні корені чітко простежуються і в структурі сучасної народної музики Латинської Америки, в якій можна вирізнити, відповідно, музику індіанську, креольську і афроамериканську з рядом проміжних (перехідних) «прошарків». Музична культура Латинської Америки – складне явище, актуальність вивчення якого зумовлена потребою розширення знань про світову музичну культуру. Не менш значним і важливим є введення до наукового обігу відомостей та аналізу творчості композиторів, що репрезентують Латинську Америку. Їх спадщина сьогодні репрезентована як у нотних виданнях, так і у виконавській творчості, зокрема у звукозаписах.

Метою пропонованої статті є узагальнення тенденцій звукозаписної фіксації творчості латиноамериканських композиторів для гітари, здійсненої як самими авторами, так і виконавцями-віртуозами.

Аналіз досліджень. В україномовних наукових дослідженнях латиноамериканська музика майже не представлена. Найповніший її аналіз загалом здійснили російські науковці В. Конен [6], І. Кряжева [7], П. Пічугін [8]. Гітарна творчість латиноамериканських композиторів, як і звукозаписна діяльність митців-гітаристів ще не стали окремим предметом дослідження в українському музикознавстві. Відомості про звукозаписну творчість латиноамериканських композицій для гітари вперше вводяться до наукового обігу в більшості з російських, англійських й іспаномовних джерел.

Виклад основного матеріалу. Нотний запис дозволяє прочитати та відтворити (у вигляді виконання) музику автора, проаналізувати його

творчість (жанр, формотворчі та драматургічні засади, мелодичні, ритмічні, гармонічні особливості творів, принципи інструментовки чи оркестровки і т.д.). Виконавство відображає особливості інтерпретації, стилістику і манеру його носіїв, особливий характер звучання.

Способи та носії звукозапису змінювалися з часу запису перших звуків (для подальшого їх відтворення) і до теперішнього часу. Удосконалення техніки аудіозапису паралельно зумовило і розвиток механізмів відтворення і звукопередачі. Відповідно, постійно розширювалися можливості збереження не лише звукової, але й емоційної та естетичної інформації. Звукозапис фіксував інтерпретацію як здобуток виконавців (інструменталістів, співаків, диригентів) не лише для сучасників, але й для майбутніх поколінь. Це, дозволяло порівнювати рівень художньої творчості різних часових періодів. Як зауважує В.Г.Дутчак, «сьогодні звукозаписи можуть фактично вважатися єдиною достовірною (порівняно з слухацькими враженнями чи відгуками критиків) джерельною основою історико-виконавських досліджень, музичною бібліографією» [4].

На відміну від нотного, звуковий запис дозволяє зберегти та відтворити красу й зміст музики за допомогою його прослуховування, що розширює сферу музичної комунікації, чисельно збільшує слухацьку аудиторію, сприяє обміну виконавським досвідом, дозволяє суттєво удосконалювати техніку виконавства.

У творчості латиноамериканських композиторів, у т. ч. для гітари, помітна стійка тенденція до написання композицій, що відображають особливості світосприйняття мешканців регіону, в яких автохтонні елементи індіанської і афроамериканської народної музики інтерпретуються засобами новітніх композиторських технік. У той же час музиканти-виконавці, розкриваючи зміст твору, стаючи посередниками між автором та аудиторією, вносять «дещо своє», оригінальне, доносять свій творчий погляд на задум композитора. Почути це допомагають численні звукозаписи, представлені творчістю як безпосередньо самих авторів – виконавців власної музики, так і багатьма віртуозами гітарного мистецтва.

Першим класичним гітаристом, який записав свою музику на платівки, був парагвайський композитор та гітарист-віртуоз **Агустін Піо Барріос** (1885–1944). Барріос розпочав цю діяльність через деякий час після свого першого приїзду до Буенос-Айреса у 1910 році. У період приблизно з 1912 року по 1928 рр. Барріос записав більшу частину з своїх грамзаписів на платівки 78 обертів на хвилину. Більшість записів було зроблено з маркою «Одеона», але були також записи на студіях з

марками «Америка», «Артігас» та «Атланта». У наш час ці записи оцифровані та перевидані у 2010 році на диску «Агустін Барріос. Повне зібрання музики для гітари соло» (Agustin Barrios. The Complete Guitar Recordings 1913–1942) фірмою Brilliant Classics.

Більше ста його творів для гітари вийшли у видавництвах «Zanibon» (Падуя), «Union Musical Espanola» («Іспанський музичний союз»), «BelwinMills» (Нью-Йорк) і в японському видавництві (повне зібрання творів) [1].

Марія-Луїза Анідо (1907–1996) – одна з найбільш яскравих авторів та виконавців на класичній гітарі в XX столітті. Її репертуар був досить великий і охоплював твори від епохи Ренесансу до сучасних їй композиторів. Виконання Анідо відрізняли виразність і емоційність, яскраве фразування і тонке почуття стилю. Анідо також є автором ряду перекладів і оригінальних творів для гітари, заснованих на народних мелодіях Аргентини – «Танець індіанців Північної Аргентини», «Аргентинська мелодія», «Пісня пампи» і ін. [16].

Одним з найбільш відомих виконавців, до репертуару яких входить і музика латиноамериканських композиторів, є британський гітарист-віртуоз **Джон Крістофер Вільямс** (нар. 1941 р.). Саме він відродив інтерес до творчості Агустіна Барріоса. Виконання Вільямса відрізняється високим професіоналізмом (його гра практично безпомилкова), суворим академізмом, віртуозністю, глибоким проникненням в стиль і епоху виконуваного твору, хорошим почуттям ритму. Його творчість мала великий вплив на формування гітарного виконавства новітнього часу. Вільямсу присвячений ряд творів ЛеоБрауера, Стефена Доджсона та інших композиторів. Запис класичної музики, спочатку на пластинки, а пізніше на CD-диски, став, безумовно, найважливішою частиною творчого життя Джона Вільямса. Можна припустити, що музиканта, в першу чергу, змусило на це усвідомлення тієї важливої ролі, яку грали і гратимуть його записи в утвердженні гітарної школи, до якої він належить, і пропаганді гітарного мистецтва. Музикант записав коло ста дисків, серед записів є і багато творів латиноамериканських композиторів [3].

Ніколас Петроу – грецький та австралійський виконавець-віртуоз та аранжувальник. Призер міжнародних гітарних конкурсів у Італії та Іспанії. Професор гітари Женевської Консерваторії (1994–2005). Виконував твори багатьох латиноамериканських композиторів, зокрема А.Лауро. Отримав міжнародне визнання після записів на компакт-диск у 1988 році творів Агустіна Барріоса, Ейтора Віла-Лобоса та Френка Мартіна [19].

Ана Відович (нар. 1980 р.) – віртуозна гітаристка з Хорватії. З п'яти років Ана почала вчитися на гітарі і в 13 років вступила до музичної академії Загреба, ставши наймолодшою студенткою. Ана є лауреатом багатьох престижних конкурсів. Мистецтву Ани Відовіч аплодували в двадцяти країнах світу. Її сольні концерти і виступи з кращими оркестрами пройшли в Нью-Йорку, Лондоні, Парижі, Відні, Зальцбурзі, Римі, Будапешті, Тель-Авіві, Осло, Копенгагені, Торонто і Варшаві. Записала та випустила 6 дисків, виданих лейблами CroatiaRecords, BGS, і NaxosRecords і два DVD, серед яких є записи Мануеля Понсе, Агустіна Барріоса, Антоніо Лауро та ін. [2; 14].

Тетяна Рижкова (нар. 1986 р.) – відома білоруська гітаристка, лауреат численних конкурсів Білорусі, Росії, Польщі та інших країн, учасниця міжнародних фестивалів Польщі, Німеччини, Італії. За плечима у Тетяни Рижкової гастрольні тури по Німеччині, Англії, Італії, Голландії, Чилі, Перу, Болівії, в рамках яких було зіграно понад 400 концертів. У 2010 році артистка записала свій дебютний альбом, що містить твори Й.С. Баха, І.К. Мерца, А.П'яццолли, а також «Сюїту для Тетяни» написану голландським композитором Жаном Севрієнс спеціально для неї. Два роки по тому вийшов другий альбом «Експресія». Кілька тисяч проданих альбомів по всьому світу зробили її однією з найбільш популярних класичних гітаристок в світі. Гітарна гра Тетяни Рижкової відрізняється особливою повнотою і м'якістю звуку, тонкою і чуттєвою музикальністю, елегантністю стилю, віртуозністю, вносить свої відтінки до звучання музики латиноамериканських композиторів, як, наприклад, у «Лібертанго» Астора П'яццолли [9; 10].

Варто відзначити і діяльність двох молодих українських гітаристів-віртуозів у справі популяризації латиноамериканської музики на гітарі.

Марко Топчій (нар. 1991 р.) – київський гітарист, багатократний лауреат національних та міжнародних конкурсів. Марко Топчій уже виборов 60 нагород на різних професійних міжнародних конкурсах гри на гітарі. Записав два компакт-диски. Марко постійно гаструє, його концерти мали великий успіх у США, Японії, Мексиці, Німеччині, Італії, Іспанії, Франції, Ліхтенштейні, Португалії, Чехії, Польщі, Індії. Віртуоз тріумфально переміг у конкурсі Джоан Фаллети у Баффало, (США, 2014) Коли він вже у якості призера грав «Останнє тремоло» Барріоса, двотисячний зал аплодував стоячи [11; 17; 18].

Марк Землянський (нар. 2001 р.) – один із кращих юних гітаристів України. Вундеркінд з Черкас, який з п'яти років займається грою на гітарі, уже став переможцем кількох міжнародних конкурсів.

Його наполегливий та зосереджений характер відображається на виконавській манері, надає особливого звучання творам. Це можна почути, наприклад, у його концертному виконанні твору Х. Саггераса «Колібри» [5].

Серед виконавців пріоритетом в звукозаписних інтерпретаціях стали твори Агустіна Барріоса: «Собор» (La Catedral), «Бджоли» (Las Abejas), «Останнє тремоло» (Una Limosnita por Amor de Dios (El Ultimo Tremolo); Астора П'яццоллі: «Лібертанго» (Libertango), «Забуття» (Oblivion), «Прімавера Портена» (Primavera Portena); Марії-Луїзи Анідо: «Баркарола» (Barcarola), «Аргентинська мелодія» (Melodía Argentina), «Пісня пампи» (Canción Pampa); Ейтора Віла-Лобоса програмні етюди та концерти для гітари з оркестром; Мануеля Понсе: «Романтична соната» (Sonata Romántica); Хуліо Саггераса: «Колібри» (Colibri); Лео Брауера: етюди, «Характерний танець» (Danza característica), «Один день листопада» (Un Dia De Noviembre); Антоніо Лауро: «Венесуельські вальси» (Valse Venwzolano).

Висновки. Таким чином, проведений аналіз як авторських, так і виконавських зразків звукозаписів латиноамериканських композиторів дозволив встановити наступне: Зафіксоване живе звучання твору – це назавжди збережене явище музично-виконавської культури. Звук гітари, перенесений через століття та зафіксований у записах, продовжує привертати до себе увагу як багатомільйонної слухацької аудиторії, так і численних композиторів та виконавців. Саме на них, як і в попередні століття, стоїть важливе завдання збереження та утвердження високого престижу гітари як інструмента. Зокрема, твори латиноамериканських композиторів надають широкі можливості для розширення класичного гітарного репертуару та вдосконалення техніки виконавства, а звукозаписи поповнюють скарбницю музичного мистецтва унікальними зразками виконавської творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агустін Барріос Мангорі – Офіційний сайт Н.Болдирева [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://boldyrev.net/guitarclass/st_barrios.htm.
2. Ана Видович – Проект «Гитаристы и композиторы» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/vidovic.htm>.
3. Джон Вільямс – Проект «Гитаристы и композиторы» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/williams2.htm>.
4. Дутчак Віолетта. Форми, жанри і стилі виконавства в бандурному мистецтві українського зарубіжжя: звукове відтворення / Віолетта Дутчак // Етнос і культура: Часопис Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника: збірник науково-теоретичних статей. Гуманітарні науки [гол.

ред. В. І. Кононенко]. – Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2011–2012. – № 8–9. – С. 140–146.

5. Земляньський М. Х. Сгарперас «Колибри» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=4G7Qn60Lf1c>.

6. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.

7. Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки / Ирина Алексеевна Кряжева. – Дис. на соиск. науч. степ. д-ра. искусствоведения по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство. – М., 2007. – 293 с.

8. Музыкальная культура стран Латинской Америки. – М.: Музыка, 1974. – 336 с.

9. Рижкова Т. – Гитара.by [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.gitara.by/page/tatjana-ryzshkova.aspx>.

10. Рижкова Т. Libertango by Tatyana's Guitar Quartet [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=pPu1om4WZsQ>.

11. Трофимова А. «Золотой запас слушаютстоя» / А. Трофимова // Газета «2000». – жовтень. – 2014.

12. Agustin Barrios. La Catedral – Barrios original playing restored [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=sUSknJSDiME>.

13. Agustin Barrios. Una limosna por el amor de Dios (Laultima cancion) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=R8yRkXaYj0s&list=PLC1934BCC1AFAC403>.

14. Ana Vidovic. Sonata Romántica by Manuel M. Ponce [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=NCz_U9PUmRY&list=RDNCz_U9PUmRY#t=17.

15. John Williams plays Barrios Mazurka Apassionata [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=LlRlc6HCnDc&index=9&list=PL84D40511F7F25CA3>.

16. Maria Luisa Anido. Argentine Melody (music by María Luisa Anido) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=pcgsEbf9VT8>.

17. Marko Topchii. El Ultimo Tremolo (Agustin Barrios Mangore) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=hOfk5woYjJ4>.

18. Marko Topchii. Leo Brouwer Estudios Sencillos No. 6 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=doi7qRA80mg>.

19. Nicholas Petrou. A. Lauro Natalia (Vals Venezolano) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=gtnxThdVJz0>.



ПСИХОЛОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО ОБРАЗУ В ОСОБИСТОСТІ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ

Анотація. У статті представлений теоретичний аналіз психологічних умов формування музичного образу в особистості підліткового віку.

Ключові слова: музичний образ, підлітковий вік, емоційна сфера, музичне мислення, творча уява.

Аннотация. В статье представлен теоретический анализ психологических условий формирования музыкального образа в личности подросткового возраста.

Ключевые слова: музыкальный образ, подростковый возраст, эмоциональная сфера, музыкальное мышление, творческое воображение.

Annotation. The article presents a theoretical analysis of psychological conditions of formation of musical image in the person of teenage.

Keywords: music image, teenage, emotional sphere, musical thinking, imagination.

Постановка проблеми. Проблема музичного виховання підліткового покоління в усі часи була актуальною. Практика показує, що підлітковий вік найбільш сприятливий для розвитку творчої діяльності в силу прагнення до особистісного самовдосконалення. Одним із важливих напрямків художнього розвитку особистості підлітка є долучення до музики, музичної творчості. На сучасному етапі розвитку суспільства особливої актуальності ця проблема набуває при роботі зі школярами, підлітками. Педагогічна наука та освітня практика дедалі частіше звертаються до музичного мистецтва, оскільки вбачають у ньому виховну, методичну, дидактичну та гносеологічну функції.

Метою статті є дослідження емоційної сфери школярів підліткового віку, вивчення особливостей роботи над музичним образом, педагогічні дослідження та висновки.

Аналіз досліджень. Ю. А. Кремльов запропонував свого часу таке визначення: «Музичний образ є результатом усіх можливих зв'язків музичного мислення як такого з усіма сторонами теоретичної і практичної діяльності людини» [2]. Тут неважко помітити опору на концепцію Б. В. Асаф'єва, який вважав музичним образом власне інтонацію [4]. А. Сохор говорив: «Якщо виходити з гносеологічного розуміння образу, то очевидно, що музичним образом можна назвати як

весь твір, так і будь-яку значну його частину, незалежно від її розмірів. Образ є там, де є зміст. Встановлювати ж кордони музичного образу можливо лише в тому випадку, якщо мається на увазі не відображення дійсності взагалі, а конкретні явища – предмет, людина, ситуація або окремий психічний стан. Тоді в якості музичного образу ми сприймемо музичну "побудову", об'єднану будь-яким одним настроєм, одним характером [5]. Значне місце питанням формування музичної культури школярів-підлітків відводять у своїх працях Ю. Б. Алєєв, Л. В. Школяр, Г. В. Шостаєв, М. С. Каган, А. Г. Болгарський, Н. В. Гузій, З. К. Кальниченко. Всі ці дослідники розглядають різноманітні складові музичної культури і визначають наявність музичного досвіду обов'язковим її компонентом.

Виклад основного матеріалу. Останнім часом у музичній педагогіці недостатня увага приділяється емоційній складовій особистості учня, його переживанням. Як правило, це відбувається ще під час навчання у школі, де учні, в основному, набувають виконавських навичок, накопичують теоретичні знання, а сфера внутрішніх переживань вважається природньою. Саме це є причиною того, що молодим виконавцям не вистачає уяви, фантазії, вони виконують суто нотний текст і не володіють образними уявленнями щодо твору. Як наслідок – виконавець не може донести художній образ до слухача. Педагогічний пошук, спрямований на підвищення ефективності процесу формування в учнів художнього образу музичного твору, повинен ставити собі за мету знаходження таких шляхів та методів, що могли б максимально сприяти розвитку особистості в умовах шкільної підготовки. Зміст сучасних підходів, що домінують у музичній педагогіці, вимагає серйозних корективів з точки зору вирішення найбільш складних проблем, що існують у виконавській майстерності: виразності інтонування музичного тексту, вияву авторського стилю, епохи твору та відповідного виконання, формування художньо-образного бачення учнів як основи якісного високохудожнього виконання музичного твору, вдосконалення їх естетичної свідомості.

Підлітковий вік – один з найскладніших періодів в онтогенезі людини. Саме в цьому віці формуються художньо-естетичні уподобання, зокрема – музичні смаки. Відомо, що в підлітковому періоді розвитку музична культура досягає певного рівня. У школярів розвивається власний музичний смак, з'являється своє коло музичних інтересів і переваг, яке поступово набуває стійкості. [1, с. 158-159].

Психологи відзначають, що для підліткового віку характерний різкий стрибок формування ставлення до мистецтва, при якому школярі часто не мають міцної системи знань і досить ясних критеріїв оцінки

явищ сучасної культури. Також існує ряд особливостей емоційного розвитку дітей цього віку в аспекті їх взаємодії з мистецтвом і художньою культурою. При сприйнятті художніх явищ у підлітків спостерігаються переважно полярні оцінки (прийняття або ототожнення); підлітки здатні досягнути максимально широку гаму людських емоцій, почуттів, переживань, вражень (як позитивних, так і негативних); для підлітків характерна часта, швидка зміна настроїв, тому зростає роль емоційної установки при сприйнятті дітьми творів мистецтва; спостерігається їх внутрішня схильність до досягнення катарсису і здатності до споглядання; з'являється симпатія в ієрархії духовних цінностей; підліток висловлює свої відчуття, емоції, почуття через комунікативні засоби (найчастіше через спілкування).

Підлітковий вік є важливим періодом у розвитку емоційної сфери підлітка, яка характеризується великою яскравістю, силою, стійкістю. Саме в цей період відбувається інтенсивний розвиток відчуттів, емоцій, почуттів. Вчені (В. К. Вілюнас, А. Н. Малюков, А. А. Мелік-Пашаєв та інші) вказують, що про емоційно-образний розвиток підлітка в контексті музичної та художньої діяльності можна судити по наявності:

- інтересу і емоційно-ціннісного ставлення до мистецтва;
- естетичного переживання і здатності виражати свої емоції при характеристиці художнього образу твору мистецтва;
- комплексу художньо-естетичних і психологічних знань про музику як емоційне мистецтво; про основні компоненти емоційної сфери людини (емоції, почуття, настрої); про музичні та художні образи;
- здатності самостійно оцінити авторську концепцію художнього твору.

Таким чином, діти підліткового віку потребують емоційного розвитку, прагнуть досягати нові емоційні стани, але при впливі несприятливих факторів цей процес може бути порушений.

Залежно від творчої діяльності учня та його занять музичним мистецтвом, у нього формується музичне мислення. Це вміння правильно розуміти художній образ твору, логіку будови твору та вміння аналізувати засоби музичної виразності, які використовує композитор для передачі певного настрою.

Розвитком музичного мислення учня потрібно займатись з перших уроків. Молодший шкільний вік – найбільш сприятливий період для початку розвитку музичного мислення, яке з роками вдосконалиться та у підлітковому віці досягне набагато вищого рівня. Для того, щоб мислення дитини розвивалось, треба збагачувати її слуховий досвід,

надавати їй теоретичні знання (про стилі, жанри, засоби музичної виразності) та підштовхувати її до самостійних творчих пошуків (прийомів гри, манери виконання, інтерпретації) [3, с. 26-28]. Поштовхом для розвитку процесів мислення є створення проблемних ситуацій, у яких учень повинен використовувати всі свої музично-теоретичні знання та вміння порівнювати, аналізувати та робити висновки. Такими проблемними завданнями під час слухання музики можуть бути:

- виявлення у творі головної інтонації;
- визначення стилю та жанру, до якого належить твір;
- пошук фрагменту прослуханого твору серед творів інших авторів;
- добір до твору прикладів з літератури, живопису, які б відпові-

дали художньому змісту твору.

Це допоможе підлітку систематизувати раніше набуті знання та отримати нові, завдяки чому він зможе усвідомити образ, що приховується у музиці. Проте, не завжди вдається донести образ до слухача, навіть якщо для себе він повністю сформований. Проблемними завданнями при виконанні твору можуть бути:

- підібрати прийоми гри та штрихи, за допомогою яких можна краще передати настрій твору;
- проаналізувати всі текстові вказівки і дати їм пояснення;
- скласти декілька виконавських планів твору;
- виявити особливості виконавського стилю при інтерпретації різними музикантами одного і того ж твору.

При роботі над розвитком музичного мислення слід також враховувати те, наскільки у дитини розвинуті емоційний та логічний компоненти мислення. Учні, у яких переважає емоційний компонент, люблять виконувати музику програмну, можуть навіть створювати декілька виконавських варіантів твору. Таким дітям при роботі над твором потрібно наводити різні образні порівняння, аналогії.

Паралельно з розвитком сприймання, пам'яті та мислення відбувається формування уяви. Вона набуває регулятивного та компенсаторного характеру, тісно вплітаючись у психічне життя підлітка. Творча уява – вид уяви, що полягає у самостійному створенні нових образів, що мають певну цінність, на основі минулих. Вона вимагає відбору матеріалів, необхідних для побудови образу відповідно до власного задуму. Активне сприйняття музичного образу пропонує єдність двох начал – об'єктивного і суб'єктивного, тобто того, що закладено в самому художньому творі, і тих тлумачень, уявлень, асоціацій, які народжуються в свідомості слухача в зв'язку з ним.

Практика показує, що у дітей, які не мають достатнього досвіду спілкування з музикою, суб'єктивні уявлення не завжди відповідають самій музиці.

Розвиток сприйняття музичного образу повинен бути орієнтований на розкриття життєвого змісту музики в єдності з активізацією асоціативного мислення учнів. Чим ширше, багатогранніше на уроці буде виявлятися зв'язок музики з життям, тим глибше будуть проникати учні в авторський задум, тим більше стає ймовірність виникнення у них правомірних особистісних життєвих асоціацій. В результаті процес взаємодії авторського задуму і учнівського сприйняття буде більш дієвим. Музика – це виховання не музиканта, а людини, це джерело і предмет духовного спілкування. Необхідно прагнути до розширення і поглиблення у школярів цілісного музичного сприйняття, духовного оволодіння творами мистецтва, спілкування з духовними цінностями, формувати інтерес до життя через захопленість музикою.

На шляху до розвитку образного мислення підлітка можна використати паралелі з іншими видами мистецтва. Підготовка сприйняття музичного образу таким способом має ряд беззаперечних переваг: налаштовує учнів на живе, образне сприйняття музики, формує художні асоціації, дуже важливі при сприйнятті будь-якого мистецтва, в тому числі і музики. Підготовка сприйняття музичного образу з допомогою іншого мистецтва не повинна носити характер програми подальшого сприйняття музики. Розповідь, прочитана перед слуханням музики, не переказує її, і картина, показана перед слуханням музики, не малює музику. «Хороший живопис – це музика, це мелодія», – говорив великий італійський художник Мікеланджело Буонарроті. Репін відзначав, що барвистий колорит картин Рембрандта звучить, як чудова музика оркестру. Аналогію між фарбами живопису і тембрами в музиці Римський-Корсаков вважав безсумнівною. Багато спільного між музикою і живописом можна знайти навіть в термінах, які вживають музиканти і художники. І ті й інші говорять про тональності, про колорит і барвистості полотен і музичних творів. Багато художників, характеризуючи своє ремесло, уподібнюють лінію мелодії, колірні поєднання – мажорному і мінорному ладам, композицію порівнюють з організацією музичного цілого. І чим менше присутній в живописі розвиток сюжету, пов'язаний з поетичним началом, тим більш рельєфно проступає початок музики, який виявляє себе в зростанні лірики, в ритмічній композиції ліній, штрихів.

Дослідження педагогів свідчать, що досить серйозною культурною прогалиною підлітків є відсутність основ музично-історичного

мислення. У них не завжди складається досить чітке уявлення про історичну послідовність народження тих чи інших музичних шедеврів, часто відсутнє почуття історизму в літературі, живописі. У зв'язку з цим потрібно акцентувати увагу учня на те, що музика як вид мистецтва складалася історично в ряду інших видів художньої діяльності, включаючи танець, театр, літературу, в наші дні до цього переліку можна додати і фільми. Всі взаємозв'язки з іншими видами мистецтв є генетичними, а роль в системі художньої культури – синтезуючою, про що свідчать і численні музичні жанри, перш за все – опера, романс, програмна симфонія, мюзикл і т.д. Ці особливості музики дають широкі можливості її вивчення по епохах, стилях, різних національних школах в контексті всієї художньої культури, її історичного становлення. Тому, звісно ж, важливим є те, щоб через сприйняття, осмислення, аналіз власне музичних образів у школярів склалися асоціації з іншими видами мистецтва на основі історичного розвитку художньої культури.

Необхідно, щоб робота педагога була побудована так, щоб картини художньої культури минулого сприймалися учнями не поверхово, а об'ємно, в їх внутрішній логіці. Це потрібно для того, щоб вони відчували особливості художнього мислення тієї чи іншої епохи, в контексті якої створювалися твори музичного мистецтва, поезії, живопису, театру. Завдяки цьому збагачується їх мистецький досвід і розширюється образне мислення.

Висновки. Таким чином, сприйняття музичного образу підлітками повинне бути педагогічно організованим. При цьому найважливішим орієнтиром для вчителя є емоційно-образна сфера музики, з урахуванням своєрідності якої він повинен будувати процес своєї роботи щодо розвитку у дітей адекватного, тонкого і глибокого сприйняття музики. Музика – це виховання не музиканта, а людини, це джерело і предмет духовного спілкування. Необхідно прагнути до розширення і поглиблення у школярів цілісного музичного сприйняття, духовного оволодіння творами мистецтва, спілкування з духовними цінностями, формувати інтерес до життя через захопленість музикою.

ЛІТЕРАТУРА

1.Бикова О. В. Музично-естетичний розвиток підлітка в сучасній дитячій школі мистецтв [Текст] // Теорія і практика освіти в сучасному світі: матеріали міжнар. науч. конф. (М.Санкт-Петербург, лютий 2012 року). – СПб.: Реноме, 2012. – 284 с.

2.Назайкинський, Є.В. «О психологии музыкального восприятия» / Є.В. Назайкинський. – М.: «Музыка», 1992. – 383 с.

3.Торопова А. В. «Музична психологія і психологія музичної освіти»: навчально-методичний видавничий центр «ГРАФ-ПРЕСС», 2008. – 191 с.

4.Халабузар П., Попов В. «Методика музикального виховання / П. Халабузар, В.Попов. – М.: «Музыка», 1998. – 431с.

5.Школяр, Л.В. Музыкальное образование в школе / Л.В. Школяр. – М.: Академия. – 2001. – 360 с.



УДК 780. 616.41(477)

С.В. Мостовий,
м. Рівне

ОЗНАКИ ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНОСТІ У КОНЦЕРТНИХ ТВОРАХ ДЛЯ ЦИМБАЛІВ АНАТОЛІЯ ГАЙДЕНКА

Анотація. У пропонованій статті досліджується питання функцій цимбалів у контексті партитури українського народного оркестру, а також аналізуються види цимбальної та оркестрової фактури, цимбальної мнемотехніки на прикладі концертних творів для цимбалів А. Гайденка.

Ключові слова: А. Гайденко, концертні твори для цимбалів, цимбальна фактура, цимбальна мнемотехніка, концертні цимбали системи «Шунда».

Аннотация. В данной статье раскрыты особенности цимбальной фактуры как самостоятельной единицы так и ее внутриоркестровой составляющей, анализируется их взаимосвязь и автономность. Исследуется вопрос функций цимбал в контексте партитуры украинского народного оркестра на примере произведений А. Гайденко. Изучается проблема цимбальной мнемотехники на примере концертных произведений для цимбал А. Гайденко.

Ключевые слова: А. Гайденко, концертные произведения для цимбал, оркестровая фактура, цимбальная фактура, цимбальная “мнемотехника”, концертные цимбалы системы «Шунда».

Annotation. In this article, the features of cymbals invoice are exposed, as independent unit so by its internal orchestral constituent, their intercommunication and autonomy is analyses. The question of functions of cymbals is probed in the context of concerto works A. Haidenko of the score Ukrainian folk orchestra. The problem of cymbals “mnemotekhnik” is studied on the example of concert works for cymbals A. Haidenko.

Key words: A. Haidenko, concerto works for cymbals, orchestral invoice, cymbals invoice, cymbals “mnemotekhnik”, concerto dulcimers of the system of «Shunda».

Постановка проблеми. Після утвердження цимбалів системи «Шунда» в країнах Європи вони здобули широку популярність серед професійних композиторів. Такі визначні постаті як: Ф. Ліст, І. Стравінський, Б. Барток та З. Кодай також використовували їх у своїх творах. Приємним є той факт, що і у наш час активізувалась зацікавленість з боку сучасної композиторської школи до числа яких потрібно віднести саме Анатолія Гайденка. Адже попри те, що він закінчив консерваторію як баяніст, це не завадило йому розкрити себе як майстерного композитора для цимбалів, а тому й не дивно, що на даний момент основну частину його доробку складають твори написані саме для цимбалів угорського типу строю. Проте не зважаючи на широке впровадження інструменту композиторами-класиками та популяризацію з боку академічної школи(консерваторії), питання дослідження концертних творів для цимбалів залишається відкритим і в наш час. Через обмеження наукової літератури та описові властивості концертних творів для цього інструмента страждають як композитори, аранжувальники, оркеструвальники які створюють музику для цього інструменту так і виконавці, диригенти котрі під час самостійного розбору та репетиційних занять повинні сформувати трактовку твору котра б задовольняла всі три сторони(композитор-соліст-диригент) даного процесу. Адже без теоретичного підґрунтя функціональності інструменту, яка мова може йти про практичні застосування. Лише одиниці музикознавців роблять певні поступи у даному напрямку. Тому, дослідження як виражальних можливостей так і рис поліфункціональності інструменту є вкрай важливими, бо закриє прогалини у цій парадигмі.

Мета: У ході роботи планується дослідити які є функції та виразові можливості цимбалів у концертних творах і вказати на роль інструменту у оркестрових партитурах на прикладі творчості А. Гайденка.

Аналіз досліджень. На сьогоднішній день написано багато концертних творів для цимбалів з оркестром, проте з наукової точки зору це питання залишається малодослідженим. Серед українського кола науковців котрі досліджували це питання можна віднести праці Т. Барана. Частково у своїй науково-методичній розробці дану проблему підіймали – С. Мельничук та Я. Борух [21].

Виклад основного матеріалу. За останній час зіркова плеяда видатних українських композиторів зробила значний прорив у поповненні цимбального репертуару концертного виконавця. До цих митців можна віднести: Анатолія Гайденка, його сина Ігоря Гайденка,

Миколу Стецюна, Валерія Сирохвата, Сергія Кушнірука та інших. Характерною особливістю цієї тенденції є те, що дані твори це не переклади, редакції чи транскрипції: скрипкової, віолончельної, флейтової та музики інших музичних інструментів, на кшталт переклад бандурного концерту Дмитра Пшеничного, що був здійснений Дмитром Попічуком [4, с. 145], а в першу чергу це музика, яка є оригінальною та адаптованою саме для цимбалів з угорським типом стою. Саме завдяки угорському типу строю запропонованому і розробленому Й. В. Шундою [4, с. 88-89] концертні цимбали змогли задовольнити найвибагливіші вимоги світочів українського мистецтва.

Отже розглянемо більш детально виражальні можливості інструменту на прикладі творів Харківського композитора А. Гайденка. Аби краще зрозуміти еволюційні трансформації цимбальної партії у оркестровій партитурі, подамо їх у хронологічному порядку. А саме: Триптих («Коляда», «Петрівка», «Триндичка»); «Вербунк» для цимбалів з оркестром; Концерт-рапсодія «Циганіада»; сольний концерт для цимбалів «De visu».

Збірка творів харківських композиторів [18] засвідчила, що межі поширення концертних цимбалів у професійній композиторській творчості сягнули крайніх теренів Східної України. Показовим для збірки є намагання харківських композиторів відтворити етнографічний колорит свого регіону. Триптих «Коляда», «Петрівка», «Триндичка» Анатолія Гайденка, що увійшов у даний збірник демонструє авторське переосмислення української календарної обрядовості. Показовим є також звернення до угорського музичного стилю *вербункош* [6, с. 102] у п'єсі цього автора «На святі Вербунк». Звичайно це сприймається як своєрідна данина творцям і пропагандистам концертних цимбалів [4, с. 147-148].

Сама ідея написання концертної п'єси **"Вербунк" для цимбалів з оркестром** [24] виникла у автора після поїздки композитора в Брно(Чехія), де від місцевих музик почув вступну тему свого твору. Тут навіть виникла певна курйозна ситуація, коли автор запитав чому чехи грають угорську музику. На що містяни образились. Як стверджували жителі міста – сам танець *вербунк* був запозичений угорцями від чехів. Про використання стилю *вербункової* тематики у свої творах згадує навіть Ференц Ліст коли писав третю рапсодію для фортепіано (1874) [4, с. 132]. Власне боротьба за авторство між Чехією і Угорщиною не є першим прецедентом, так от Йозеф Шунда народився у 1818 році в с. Шербін. Венцел Шунда народився у 1845 році в с. Дубец, Чехія. Безсумнівно, чеське походження Шундів дало підстави чехам

виборювати в угорців пріоритет щодо запровадження у музичну практику цимбалів [2, с. 100]. За словами автора: п'єса написана у формі чардаша, котрий складається з двох частин – повільної частини палатош та власне вербункоша (Найбільш відомими виконавцями та композиторами в жанрі «вербункош» визнані скрипалі Янош Біхарі, Янош Лавотта та Антал Чермак) [5], який звучить у манері танцю фріш [4, с. 138]. Зерном лейтмотиву другої частини вербунку стала угорська пісня-танець "Most kezdődik a Tánc" – що перекладається як «Тепер починається Танець» [26, с. 110]. Рішучий акорд оркестру та феєрична каденція соліста одразу ж налаштовує слухача на загальний настрій та подальшу віртуозність викладу твору. Заключні пасажі вступної каденції соліста з характерним *вербунковим* пунктирним рисунком є нічим іншим, як ознакою трансільванського стилю про що свідчить і ремарка **Rubato**. Вже з перших тактів основної теми відчувається вплив стилю, який має у своїй основі імпровізаційний характер викладу(у манері *parlando rubato*), що поєднано з гостро-ритмічним пластом угорської музики. Пізніше у творі відчувається вплив чеської музики, котра більше акцентує маршову чіткість та дводольну танцювальність. Все це впливає на стиль цимбального викладу, де інструмент змушений підлаштовуватись до оркестру [4, с. 96-97]. Певну паралель "Вербунка" можна провести з двома частинами " Рапсодії для скрипки №1" Б. Бартока, оскільки вони відповідають усталеним принципам характерної фольклорної двочастинної танцювальної композиції. Перша – повільна (*lassu*), друга – швидка (*friss*) [4, с. 138].

Але більше зосередившись на аналізі виражальних можливостей інструменту у даному творі бачимо, що у чотиритактовому вступі до **1 цифри** автор використав *арпеджовані фігураційні акордові пасажі* дрібними 32-ми тривалостями. Пізніше, а саме після *рубатного речитативу* [6, с. 459] соліста у **2-й цифрі**, відповідь оркестру підсилюється тими самими фігураціями, але вже в 16-их тривалостях. В **4 цифрі** ми спостерігаємо *гомофонний* [10, с. 10] виклад фактури з елементами *імітації* між оркестром та солістом. Натомість прозора *гомофоно-гармонічна фактура* оркестру в **5 цифрі** є заповнена *варіаційним фігуративним контрапунктом* [10, с. 25] соліста з проведенням основної теми у флейти. Далі автор знову повертає ініціативу оркестру, а солісту дає можливість проявити себе як *аккомпануючий інструмент* з характерними для угорської музики ритмо-формулами, в основі яких лежать *арпеджовані гармонічно-фігураційні* [9, с. 19] *пасажі*. Завершується **6 цифра** складними мелодичними фігураціями

змішаного виду [10, с. 24] з гамоподібними варіаціями, елементами арпеджіо, хроматизму та синкоп.

Концерт-рапсодія «Циганіада» [25] для цимбалів та симфонічного оркестру, який на початковому задумі композитора Анатолія Гайденка був створений для оркестру українських народних інструментів викликав неабиякий інтерес на Світовому конгресі цимбалістів у Львові. Написаний у 2000 році для виконання у третьому турі Міжнародного конкурсу ім. Г.Хоткевича, твір отримав своє друге життя після переоркестрування партитури для симфонічного оркестру, а стимулом для цього переосмислення став львівський форум (VI-й конгрес цимбалістів) після якого він почав виконуватися не лише на концертних цимбалах системи «Шунда», але й у перекладах на національних різновидах білоруських цимбалів та китайському *янґчіні* [4, с. 21].

В основі тематизму твору лежать автентичні циганські наспіви: «Терди шатра» та «Барвале» котрі з дитинства закарбувалися у пам'яті автора від спілкування з мистецтвом циганів у Харківській області. Фактура цього монументального полотна повністю просякнута динамізмом циганської «необуздової безшабашності», яка водночас яскраво відтіняється такою званою і часто вживаною у побуті лірикою циганського романсу. Однак, Анатолій Павлович, цитуючи українську народну пісню «Ой нагорі цигани стояли» (на початку і в кінці твору), ніби намагається тим самим підкреслити приналежність образу кочівного циганського народу саме на теренах української землі.

Вступ концерту-рапсодії розпочинається з *педалі*, що поєднується з дуже примхливою *агогікою* [6, с. 17]. Прикладом сольного викладу можна вважати початкову каденцію соліста, яка звучить після оркестрового вступу та задає характер і настрій цього твору. У **другій цифрі** з'являються *імітаційні гамоподібні фігурації* [10, с. 39], які гармонічно заповнюють прозору фактуру, задають темпоритм летмотиву та перетворюються у прийом двопланового поєднання гри ударів *пальцячкою* [7, с. 19] та проведення мелодії *щипком* [4, с. 68], що у синтезі утворює *гомофано-гармонічну фігурацію* [10, с. 10, 24] та вимагає максимальної концентрації уваги соліста. В **цифрі 4** необхідно звернути увагу на чітке розмежування двох прийомів звукоутворення. Тремоло у жодній мірі не повинно підміняти шістнадцятикового руху терцій. До технічних труднощів віртуозного плану перш за все потрібно віднести стрімкі динамічні сплески з підкресленою акцентуацією мелодичної лінії (**ц.6**). У **12 цифрі** автор вдається до *арпеджованого фігураційного* заповнення теми «Терди шатра». Ансамбль соліста з оркестром у

16 цифрі вимагає продуктивної праці з диригентом. Цимбальний акомпанементом у **17 цифрі** заповнює скрипкову партію *змішаним складом фактури* [10, с. 18]. А у **18-й** *гомофонним* підсилення дублює партитуру по вертикалі.

Блискача каденція написана з використанням яскравих прийомів чисто цимбальної фактури. Поєднання для А. Гайденка динамічної хроматизації у пасажах з нерівномірним і нерегулярним акцентуванням, примхливою метро-ритмікою та різномаяттям звукотворення – все це ставить перед виконавцем чималі труднощі віртуозно-концертного характеру. Яскравий і самобутній твір Анатолія Гайденка Концерт-рапсодія «Циганіада» для цимбалів та симфонічного оркестру створений у кращих традиціях блискучого концертування з використанням циганської тематики, які були ще у XIX ст. закладені Ніколо Паганіні та Пабло Сарасате [17, с.141-143].

Зазвичай, будь-який концертний твір проходить значну еволюційну трансформацію перш ніж виконуються перед слухачем. Досить часто перед написанням твору автори звертаються до аналізу форми, прийомів звукоутворення, теситурних та технічних особливостей інструменту.

Наступним етапом у написанні нотного матеріалу є звернення композитора до виконавця, котрий може підказати, що виправити у нотах або запропонувати власне бачення у вирішенні даної проблеми. Так, для прикладу, у двох скрипкових концертах Д. Шостаковича [23], котрі присвячені Давиду Ойстраху – автором редакції скрипкової партії скрипки-соло зазначається Д. Ойстрах [22]. А каденцією до першої частини «Концерту для скрипки з оркестром» А. Хачатуряна [21] стався взагалі казус, бо автором каденції виступає Д. Ойстрах: «Лишь каденцию к Концерту он (Ойстрах) не исполнял. Позднее Ойстрах открыл мне причину: каденция показалась ему длинноватой, и он попросил меня написать другой вариант. Я все откладывал. Тогда Ойстрах написал свою каденцию на темы Концерта... Мне очень приятно что в клави́ре помещена не только моя каденция, но и каденция Ойстраха, написана прекрасно, с большой фантазией, очень интересная в скрипичном отношении. И, кстати, короче, чем у меня, и это очень хорошо, так как и мне в последствии пришлось сокращать свою каденцию» [20]. Таку саму ситуацію ми можемо побачити і у «Концерті №1 для скрипки з оркестром» Сергія Прокоф'єва, де редактором партії скрипки знову ж таки є Давид Ойстрах [19].

Цікавою є історія створення єдиного сольного концерту для цимбалів А. Гайденка «**De visu**» («Як очевидець») [14]. На Міжнародному

конкурсі виконавців на цимбалах у Валашському Межиріччі (Чехія, 2007р.) у другому турі за умовами конкурсу виконавець повинен був грати твір купної форми для цимбалів-соло композитора ХХ-ХХІ ст. країни котру представляв (зі слів А. Войчука). На жаль, у той час подібної музики не існувало в Україні. Саме це і стало тим стимулом для написання «Дивертисменту для цимбалів-соло» [15], котре замовив Андрій Войчук у Анатолія Гайденка. В подальшому три частини дивертисменту отримали програмні назви та стали основою для другого жанру – концерту. Так само як в «Концерті №1 для скрипки з оркестром» Д. Шостаковича: «В соло композитор использует всю палитру скрипичной техники, ориентируясь на технические возможности Ойстраха» [8, с. 109] так само і твір «Як очевидець» був написаний для конкретного виконавця, композитором було враховано його виконавські можливості та побажання, проте виконавець все одно вніс у твір деякі правки, редакції, теситурні корекції, зміни у альтерації (зі слів А. Войчука). Пізніше, за бажанням інших виконавців та організаторів конкурсу Г. Хоткевича, концерт отримав ще одну авторську редакцію – для цимбалів-соло з оркестром, яка базується на перерозподілі музичного матеріалу між двома партіями. Орієнтація на А. Войчука, лауреата міжнародних конкурсів, концертного виконавця, соліста Національного оркестру народних інструментів, заслуженого артиста України визначила напрямок типу концерту, як віртуозний. Наявність узагальненої програми – відгук на події «помаранчевої» революції 2004 року. Три частини концерту реалізують типову структурно-семантичну програму жанру (по М. Арановському) [1, с. 3]: I частина – «дія»; II частина – «роздум»; III частина – «гра, свято», але назва частин («Майдан» – «Дума» – «На Святого Миколая») моделюють його зміст та драматургію. Концерт – своєрідний відгук композитора на конкретні політичні події та вираження свого відношення до них («Як очевидець»). В I частині опосередковано звучать інтонації пісень «Нас багато, нас не подолати» та «За Сибіром сонце сходить». Перша тема за словами автора, є лейтмотивом «помаранчевої революції», друга грає більш символічну роль (ніби образ заслання, тюрми). II частина – філософське осмислення Майдану композитором і його погляд на майбутнє, сумніви у вірності вибору. В музичному матеріалі характерне використання «думної» стилістики (арпеджування, речитативність, інтонації збільшеної секунди). Введення в II частину тему пісні «А хто, хто Миколая любить» було нав'язно вертепним дійством, що розігрувалось на майдані на свято Святого Миколая.

З точки зору нових стилістичних знахідок цікавим є звуконаслідування великим бочкам, по яким били учасники майдану. Це озвучено за рахунок використання септім у великій октаві в партії цимбалів під час проведення теми у верхньому регістрі [11, с. 79-80].

Проте етап **редакції партії соло** зазвичай пропускають композитори котрі власне і є виконавцями на цьому інструменті. Маючи певний багаж знань гри вони завжди знаходять оптимальний варіант у написанні будь-якої п'єси. Показовим для цього прикладу є творчість: Ф. Ліста («Угорські рапсодії»), Г. Венявського («Скерцо-тарантела»), П. Сарасате («Циганські наспіви»), С. Рахманінова («Концерт №2 для фортепіано з оркестром»), Дж. Гершвіна («Рапсодія в стилі Блюз»).

Як зауважив професійний американський композитор молдовського походження – Ігор Якимчук (Цитата з переписки «Цимбалісти вынуждены быть композиторами» від 30 березня 2011 року): «Так как не так много музыки написано специально для цимбал соло, многие вынуждены перекладывать музыку, написанную для других инструментов. В большинстве случаев композиторы не хотят этим заниматься по понятным причинам. Просто не зная специфику инструмента, очень трудно написать хорошее переложение. Таким образом, многие цимбаллисты сами занимаются этим. Но здесь другая проблема: если что-то играется, то часто это не звучит. Здесь то и наступает момент, когда цимбалист вынужден серьёзно изучать и теорию музыки, и композицию. И чем раньше, тем лучше. Я думаю, что вполне возможно сыграть целый концерт на цимбалах соло, не прибегая к помощи аккомпаниатора. Но для того, чтобы это не казалось утомительным, нужны профессиональные переложения. Думаю, что переложить можно всё. Нужно уяснить себе сразу, что это не будет, да и не должно звучать как оригинал. Конечно трудно убедить слушателя, что *Cis* прелюдия Рахманинова может быть сыграна не на ф-но, но это возможно сделать, даже на соло скрипке, и вполне эффектно.» [12].

Яскравим продовжувачем цимбальних традицій композитора-батька (А. П. Гайденка) по праву можна вважати його сина Ігора. А тому й не дивно, що на третьому конкурсі (Харків-2004) обов'язковим твором третього туру був концерт для цимбалів з оркестром **«Сонячне коло» Ігора Гайденка**. Сольна партія цимбалів тут представляє розмаїття технічних прийомів. Так от, після однотактових діалогів соліста з оркестром автор у 17 такті використовує *синкоповане остинато басової* [10, с. 23] лінії з *монодичною* [10, с. 7] дублікацією партії смичкових за рахунок чого соліст по праву стає домінантним інструментом у партитурі, що й хотів показати композитор. Пізніше ця висхідна напруга

трансформується у *поліфонічну імітацію* [10, с. 17] лейтмотиву (25 такт). Цей самий прийом композитор застосовує і у **3-й цифрі** твору. Своєрідний псевдоциганський колорит з'являється у тематизмі **4 цифри**. Цимбали виконують супровідну функцію у характерній *гармонізації ламаного арпеджіо*, що сприймається слухачем як *акомпанемент*. У **5-й цифрі** автор вдається до *прихованої поліфонії*, яка завуальована *гармонічними фігураціями* дрібних тривалостей. Подібний прийом застосовується і з 255 такту. І як підсумок композиторських знахідок – він підсилює *тутійне* оркестрове звучання *гомофонним октавним* викладом середнього і низького регістрів у **8-й цифрі**. Виконавською кульмінацією концерту є яскрава цимбальна каденція. Характерні *фонічні ефекти* Ігор Гайденко досягає через вже раніше відомого нам одночасного поєднання, двох прийомів цимбального звуковідтворення – *ципком* та *ударом пальцяток*. 7-й такт каденції є суто *поліфонічним* [10, с. 17] і вимагає загостреної уваги виконавця. Вихід з каденції написаний композитором у чисто віртуозній, цимбальній манері з широкими фактурними стрибками та яскравим гармонічним предиктом перед оркестровим вступом. Наростання фінальної напруги соліст відтворює великим епізодом рівномірних подвійних ударів, що потребує витривалості та впевненості у володінні текстом, а також вмілого поєднання *кистьової* та *пальцевої* [3, с. 88] техніки звукоутворення [17, с.136-137].

Таким чином ми бачимо, що у концерті для цимбалів «Сонячне коло» – автору вдалося зобразити такі виражальні можливості як: *остинатний бас*, *монодія*, *поліфонічна імітація*, *гомофонізм*, *акомпанемент ламаного арпеджіо*, *прихована поліфонія*, *гармонічні фігурації* (заповнення), *сонористичний ефект пальцятки та прийому піцикато*, *поліфонія*.

Висновки. Отже, проаналізувавши найяскравіші зразки сучасних концертних творів для цимбалів з оркестром А. Гайденка, можна чітко прослідкувати одну закономірну тенденцію. Автор творів, чи то навмисно, чи підсвідомо намагався зобразити в них усі види фактури, різноманітні технічні *фіоритури* [6, с. 576] та *сонорестичні ефекти* для того, аби розкрити цей інструмент під іншим кутом зору, аби наочно продемонструвати весь технічний багаж, зобразити широку тембральну палітру, а завдяки різноманітним прийомам звукоутворення *цимбальної мнемотехніки* [16, с. 3]: *pizz.*, *col legno*, *battere*, ітд. – розширити знання слухача про виражально-звукові можливості інструменту.

Вони доводять також і те, що стереотип – нібито цимбали це примітивний акомпануючий інструмент, котрий здатний лише заповнювати гармонічну фактуру твору – нівелюється: поліфонічними

каденціями концертів, рубатними пасажами імпровізаційного характеру, котрі надихнули відомого угорського композитора-віртуоза доби романтизму Ференца Ліста на створення знаменитих «Угорських рапсодій».

У кожному з вище перелічених творів є одна спільна риса. Всі вони показують різноплановість інструменту. А сучасна *цимбальна мнемотехніка* запропонована Тарасом Бараном у своїй праці «Цимбали та музичний професіоналізм», ще й ставлять цей інструмент на один щабель поряд з такими музичними інструментами як скрипка, віолончель та фортепіано, котрі також пройшли довгий шлях становлення музичного академізму через призму різних стилів та епох.

Можна з повною впевненістю вважати, що цимбали це вже не лише той інструмент згадуючи який у свідомості будь-якої пересічної людини постає образ музиканта, котрий грає лише народну (фольклорну) музику, а той, котрий завдяки старанням натхненників та справжніх пропагандистів як А. Гайденок переводять його з площини умовного автентичного фольклору на академічний рівень. Та дозволяє нам казати, що теоретичні та практичні еволюційні трансформації інструменту не стоять на місці, а продовжують розвиватись і в наш час, уніфікуючи твердження, що цимбали – це є *поліфункціональний* інструмент.

ЛІТЕРАТУРА

- 1.Арановский М. Что такое программная музыка? / М. Арановский. – М.: Музгиз, 1962. – 119 с.
- 2.Баран Т. Вплив народного цимбального професіоналізму на формування виконавської практики на концертних цимбалах системи «Шунда» [Текст] / Т. Баран // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. Наук. Праць: Наук. Зап. Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне: РДГУ, 2005. – Вип. 10. – С. 95-101.
- 3.Баран Т. Українська цимбалознавча термінологія [Текст] / Т. Баран // Народна творчість та етнографія. – К.: Академперіодика, 2004. – № 4. – С. 85-90.
- 4.Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм. – Львів: Афіша, 2008. – 224 с.
- 5.Вербунк [Електронний ресурс] // Internet archive. – Режим доступу: http://web.archive.org/web/20040207185022/http://www.geocities.com/buike_2001/Un-garnMusEngl.html.
- 6.Келдыш Г.В. Музыка. Большой Энциклопедический словарь /Гл. ред. Г.В.Келдыш. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. – 672 с.: ил.
- 7.Незовибатько О. Українські цимбали / О. Незовибатько. – К.: Музична Україна, 1976. – 56 с.

8.Реченко М. Первый скрипичный концерт Д. Шостаковича: к проблеме концепции / Журнал Южно-Российский музыкальный альманах / Выпуск № 1 / 2008. – 107-109 ст.

9.Степанов О.Ф. Оркестрування для ансамблів та оркестрів українських народних інструментів: Навчальний посібник. – Рівне: Юлат, 1999. – 132 с.

10. Степанов О.Ф. Оркестрова фактура та її складові: Методична розробка для студентів інструментальних кафедр факультету музичного мистецтва Інституту мистецтв РДГУ / Уклад. О. Ф. Степанов. – Рівне: РДГУ, 2008. – 44с.

11. Юрченко О. П. Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України: Дисертація на здобуття вченого ступеня канд. Мистецтвознавства: спец. 17.00.03 "Муз. мистецтво" / Юрченко Ольга Петрівна ; М-во культури України, Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. – Х., 2015.

12. Якимчук І. Цимбалісти вынуждены быть композиторами [Електронний ресурс] // Сайт «Белорусские цимбалы: видео антология». – Режим доступу: <http://cimbyt.jimdo.com/igor-iachimciuc/>

Нотозафічна література

13. Гайдено А. «Дивертисмент для цимбалів-соло» у трьох частинах: Партія цимбалів. – Харків, 2005. – 14 с. (домашній архів С. Мостового)

14. Гайдено А. Концерт №2 «De visu» («Як очевидець») для цимбалів з оркестром українських народних інструментів: Партитура. – Харків, 2009. – 80 с. (домашній архів С. Мостового)

15. Гайдено І. «Сонячне коло» концерт для цимбалів з оркестром українських народних інструментів: Партитура. – Харків, 2004. – 52 с. (домашній архів С. Мостового).

16. Кушнірук С. Симфонічна фантазія «Аркан» для цимбалів з оркестром. – Львів: Простір-М, 2012. – 64 с.

17. Мельничук С. Науково-методичний посібник «Концертні твори для цимбалів». – Рівне: РДГУ, 2007. – 160 с.

18. Произведения харьковских композиторов для цимбал / Ред. А. Савицкая, Е. Костенко. – Харьков, 1999. – 77с. (на правах рукопису)

19. Прокоф'єв С. Концерт №1 для скрипки с оркестром: Клавир. – партия скрипки, Москва, Издательство «Музыка», 1973. – 19 с.

20. Хачатурян А. Давид Ойстрах – В кн.: Арам Хачатурян. Статьи и воспоминания. М., 1980. – 230 с.

21. Хачатурян А. Концерт для скрипки с оркестром: Клавир. / Собрание сочинений в двадцати четырех томах / Том восемнадцатый / произведения для скрипки / Москва, Издательство «Музыка», 1983. – 263 с.

22. Шостакович Д. Концерт №1 для скрипки с оркестром: Клавир. – партия скрипки, Москва, Издательство «Музыка», 1981. – 26 с.

23. Шостакович Д. Концерт №1. Концерт №2 для скрипки с оркестром: Партитура / Собрание сочинений том четырнадцатый / – Москва, Издательство «Музыка», 1981. – 253 с.

24. Haidenko A. «Verbunk» for the dulcimer and symphonic orchestra: Партитура. – Харків, 2003. – 11 с. (домашній архів С. Мостового)

25. *Haidenko A. «Zyganiada» concerto-rapsodia for the cimbalom with the symphonic orchestra: Партитура. – Харків, 2002. – 56 с. (домашній архів С. Мостового)*

26. Harbar(Willis) Merry Ann Gipsy violine: USA – Mel Bay Publications, Inc.: #4 industrial drive, pacific, MO 63069-0066, 131 p.



УДК 378:78.071.2]:004

В.Ф. Олійник,
м. Кам'янець-Подільський

ІНФОРМАЦІЙНО-КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ В СИСТЕМІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті висвітлюється роль інформаційно-комп'ютерних технологій у системі інструментально-виконавської підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Ключові слова: комп'ютерні технології, інструментально-виконавська підготовка, студенти, методи.

Аннотация. В статье освещена роль информационно-компьютерных технологий в системе инструментально-исполнительской подготовки будущих учителей музыкального искусства.

Ключевые слова: компьютерные технологии, инструментально-исполнительская подготовка, студенты, методы.

Annotation. The article reveals the role of information and computer technologies in the system instrumental-performing preparation of future teachers of musical art.

Key words: computer technologies; instrumentalperforming training; students; methods.

Світовий процес переходу суспільства до інформаційно-комп'ютерних технологій вимагає суттєвих змін у багатьох галузях діяльності людини. Насамперед це стосується освіти. Національною доктриною розвитку освіти в Україні передбачено забезпечення розвитку освіти на основі нових прогресивних концепцій, запровадження в навчально-виховний процес новітніх педагогічних технологій, науково-методичних досягнень та створення нової системи інформаційного забезпечення освіти.

Саме тому сучасне українське суспільство потребує генерації педагогів, здатних ініціювати нові ідеї, продукувати оригінальне, актуалізувати власну креативність як в особистому житті, так і в професійній освітній сфері, спроможних забезпечити прогресивний розвиток вітчизняної освіти відповідно до світових стандартів.

На сьогодні ми є не лише свідками інформаційної революції, а й її учасниками. За таких умов перед педагогами вищих навчальних закладів, які викладають навчальні дисципліни «Основний музичний інструмент», «Додатковий музичний інструмент», «Гра на народних інструментах», «Концертмейстерський клас», «Ансамблева гра», «Оркестровий клас», постає потреба використання сучасних комп'ютерних технологій у процесі формування інструментально-виконавської майстерності майбутніх вчителів музичного мистецтва. Такий підхід значно розширює можливості для інтенсифікації навчального процесу, а рівень комп'ютеризації стає вирішальним показником оцінювання дієздатності сучасної освіти взагалі та музичної зокрема.

Аналіз наукових джерел дає підставу вважати, що в музичній педагогіці питання формування інструментально-виконавської майстерності майбутніх педагогів висвітлюється у працях зарубіжних та вітчизняних музикантів-педагогів (Г. Коган, Е. Ліберман, Г. Нейгауз, (фортепіано); І. Алексеев, В. Безфамільнов, В. Власов, А. Говорушко, Л. Горенко, В. Зав'ялов, А. Сурков, (баян, акордеон); П. Агафшин, І. Кузнецов (гітара), О. Незовибатько (цимбали); В. Кушпет (бандура); В. Лапченко, Л. Шорошева (домра, кобза).

Але на сьогодні проблема використання сучасних інформаційно-комп'ютерних технологій в системі інструментально-виконавської підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва у науково-методичній літературі висвітлена недостатньо.

Зокрема над дослідженням окресленої проблеми працювали науковці: В. Гайденко, Л. Гусейнова, Л. Минович, В. Ходоровський.

Науковець В. Ходоровський вважає, що «...використання інформаційних комп'ютерних технологій в системі інструментально-виконавської підготовки сприятиме збільшенню обсягу інформації завдяки використанню мультимедіа, урізноманітнить форми тренування, самопідготовки та самоконтролю студентів» [1, с. 2].

Сьогоднішні педагогічні проблеми формування готовності до інструментально-виконавської діяльності є закономірним віддзеркаленням тих суперечностей, що виникають між зростаючими вимогами до якості фахової підготовки майбутнього педагога й усталеною практикою навчання у виші між теоретичною та виконавською підготовкою

студентів та їх здатністю реалізувати набуті знання та вміння у професійній діяльності [2, с.2].

Мета статті – висвітлити роль інформаційно-комп'ютерних технологій у системі інструментально-виконавської підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Інструментально-виконавська підготовка майбутніх вчителів музичного мистецтва є активною формою їхнього самовираження та самоствердження і займає важливе місце у навчальному процесі. Музикознавці розглядають інструментально-виконавську діяльність як «...складний, багатоаспектний і багатофункціональний процес прояву музикантом власних творчих здібностей, розкриття його індивідуальності, віддзеркалення набутого естетичного та виконавського досвіду, асоціативних зв'язків. Як і будь-яка інша діяльність, вона передбачає наявність мотиву, що надає їй спрямованості та відповідає інтересам, потребам, ціннісним естетичним орієнтаціям виконавця» [3, с. 60.].

На думку сучасного науковця Н. Мозгальнової, інструментально-виконавську підготовку вчителя музики слід розглядати як «...процес становлення гармонійно-урівноваженого музиканта, що володіє раціональними способами роботи за інструментом, грамотно розбирається у тексті музичного твору та вміє ретельно продумувати власну інтерпретацію, синтезуючи різні виконавські традиції» [4, 42].

Наразі сучасний викладач в системі фахової інструментально-виконавської підготовки студентів мистецьких факультетів все частіше звертаються до інформаційно-комп'ютерних технологій.

На сьогодні частина педагогів-практиків вважає, що формування у студентів практичних навичок інструментально-виконавської діяльності має ґрунтуватися на принципі міждисциплінарної взаємодії цілої низки навчальних дисциплін мистецького спрямування («Основний музичний інструмент», «Концертмейстерський клас», «Додатковий музичний інструмент») у поєднанні з навчальними дисциплінами інформативного характеру («Музична інформатика», Комп'ютерне моделювання та аранжування», «Практичний курс нотного письма на ПК»).

Слід зазначити, що впровадження інформаційно-комп'ютерних технологій в систему інструментально-виконавської підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва – це керований процес, який забезпечує оптимізацію їхньої професійної підготовки, адаптацію до умов сучасної школи та вимагає певного переосмислення методичної системи навчання.

Зокрема, така методична система із використанням новітніх методів комп'ютерного моделювання передбачає:

- передачу знань і вмінь інтелектуальної та практичної діяльності;
- формування прийомів творчої діяльності;
- загальнонаукову і загальнокультурну підготовку;
- оволодіння різними аспектами обраного фаху;
- використання отриманих знань, умінь і навичок безпосередньо у повсякденному житті;

- накопичення власного практичного досвіду, який стане підґрунтям для подальшого вдосконалення професійної діяльності й самореалізації молодого фахівця в інформаційному просторі сучасного суспільства;

- адаптацію до умов сучасної школи.

Реалізація цих завдань багато в чому залежить від формування готовності майбутніх учителів музики до професійно-педагогічної, зокрема інструментально-виконавської діяльності, яка є основою професійних якостей майбутнього педагога та важливою складовою його педагогічної діяльності.

Використання комп'ютерних технологій в інструментально-виконавській підготовці студентів передбачає декілька напрямів їх застосування:

- програми для прослуховування музики;
- програми для запису музичної інформації на електронні носії;
- програми для вивчення історії та теорії музики;
- програми для створення та аранжування музики;
- програми-нотатори для набору нотного тексту.

Аналізуючи більш детально окреслені напрями застосування комп'ютерних технологій інструментально-виконавській підготовці, можемо стверджувати, що програми для прослуховування музики використовуються для ознайомлення із музичним твором, який пропонується для вивчення в класі основного та додаткового музичних інструментів на початковому етапі роботи. Попереднє ознайомлення з музичним твором необхідне для визначення його структурної будови, аналізу художніх та технічних особливостей, а також для усвідомлення остаточного звукового оформлення.

Безперечно, кожен викладач і студент можуть мати власну уяву про трактування прослуханої музичної композиції, але, на нашу думку, таке попереднє прослуховування твору сприятиме більш професійному його виконанню.

Попереднє прослуховування музичних творів відбувається із використанням музичного програвача, який встановлений в комп'ютері. Використання програми-програвача на музичних заняттях є доцільною,

насамперед, для слухання музики в режимі реального часу, яке супроводжується, як правило, цікавими і яскравими відео ефектами, котрі відповідають характеру і специфіці композиції. А це, безперечно, значно підвищує інтерес у студентів до процесу інструментальної підготовки.

Звичайно, для прослуховування музики необхідно користуватися комплектом динаміків (аудіо моніторів). Бажано щоб динаміки були активними (в корпус яких вмонтований підсилювач та еквалайзер), а їх частотна характеристика знаходилася в межах від 20 Гц до 20 кГц., адже саме такий діапазон звукових коливань сприймає людське вухо.

Наступний напрям застосування комп'ютерних технологій у системі інструментального виконавства – це програми для запису музичної інформації на електронні носії, які дають студенту можливість записати власне виконання музичного твору, а потім разом із викладачем уважно проаналізувати результати власної роботи, насамперед, виявити вдалі моменти та недоліки. Цей вид роботи може забезпечити комп'ютерна програма Sound Forge, яка має надзвичайно широкі можливості для роботи з відео файлами та для запису, відтворення та редагування звукових файлів у будь-якому аудіо форматі, включаючи популярний *MP 3*. Саме вслухаючись у власне музикування (грати – слухати – аналізувати), «...студент автоматично формує власний досвід самоаналізу, який постає пріоритетом його росту як музиканта-виконавця, а відтак і розвиває його творчі здібності» [5, с. 61].

Для інструментально-виконавської підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва необхідно використовувати комп'ютерні програми так званого енциклопедичного напрямку, які включають в себе словники музичних термінів, біографії багатьох композиторів, інформацію про виконавців, будову та принципи видобування звуку на багатьох музичних інструментах тощо. Тут можна також знайти доречні ілюстрації, аудіо і відео фрагменти, а також різноманітні вікторини, котрі дають можливість кожному бажаючому перевірити свої знання в галузі музики.

Як засіб створення, зберігання і відтворення ілюстративних матеріалів комп'ютер є дуже ефективним технічним пристроєм у навчанні. А можливості оперативного керування даними настільки великі, що їх неможливо порівнювати ні з будь-якими іншими видами техніки.

Досить важливу роль в інструментально-виконавській підготовці студентів музично-педагогічних факультетів посідає програма-нотатор для набору нотного тексту. Використовуючи технічні можливості

комп'ютера, студенти за допомогою такої програми можуть записувати, редагувати і друкувати нотні тексти запланованих для вивчення музичних творів. Звичайно, нотні редактори, подібно текстовим редакторам, виконують в основному технічну функцію, а саме – письмову фіксацію нотних знаків. Але у цьому випадку результат власної роботи можна не лише побачити, але й почути.

Сьогодні існує безліч різноманітних нотних редакторів, але всі вони за своїми технічними характеристиками значно поступаються Finale та Sibelius. Завдяки зручному інтерфейсу і широкому спектру технічних можливостей вони за останні декілька років є лідерами музичного програмного забезпечення.

Із всіх попередньо перерахованих напрямів застосування інформаційно-комп'ютерних технологій в системі інструментально-виконавської підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва також важливу роль відіграють програми для створення та аранжування музики. Насамперед, це стосується тих педагогів вищих навчальних закладів, котрі викладають навчальні дисципліни «Інструментознавство та оркестрування» та «Хорове аранжування». Такі музичні редактори, як Cubase SX, Sonar, Band-in-a-Box, які відносяться до групи досить досконалих редакторів професійного рівня, можуть стати великою підмогою у їхній педагогічній діяльності.

Для прикладу проаналізуємо практичне заняття із навчальної дисципліни «Музична інформатика». Тут в процесі засвоєння змістового модуля «Комп'ютерне моделювання та аранжування» кожен студент має можливість реалізувати себе як аранжувальника. Адже для роботи над музичною композицією студент має із запропонованого клавіру самостійно підготувати партитуру майбутньої фонограми, на свій смак підібрати музичні інструменти, виставити їхні параметри, відредагувати динаміку кожної інструментальної партії та всієї композиції взагалі. Як правило, для такого виду роботи викладач підбирає розширені клавіри з багатим наповненням, де була б цікава басова партія з повним акомпанементом, різноманітні підголоски тощо.

Після успішного виконання цих завдань студенти приступають до наступного, набагато складнішого творчого етапу. Для аранжування їм пропонується нотний текст, де фіксується лише одноголосна мелодія, а гармонія і бас позначаються цифровими символами. Маючи справу з таким видом нотного запису, студент-аранжувальник уже самостійно прописує ту чи іншу структуру інструментальної композиції: добавляє партію баса, формує ритмогармонічну основу і може на свій розсуд ввести до супроводу елементи поліфонії, педалізації тощо.

Звичайно, для одних пропонувані заняття стануть першим кроком до участі в такій творчій роботі, а для інших, можливо, поштовхом для майбутньої професійної діяльності. Адже виготовлення таких творчих робіт є ефективним методом для підтримки їхньої творчої активності і створює умови для досить ґрунтовного оволодіння знаннями і практичними навичками аранжувальника. Таким чином існує можливість перевести студента із категорії пасивного слухача у більш високу – активного виконавця. Звичайно, демонстраційні проекти, виготовлені студентами, найчастіше, як правило, не претендують на якусь складність, оригінальність чи “хітовість”. Тут головна мета – продемонструвати технологічні прийоми роботи з музичним матеріалом. Але при цьому, як показує практика, з часом грамотність їхніх творчих здобутків постійно підвищується, вдосконалюється, і врешті решт колись у майбутньому така робота для декого може стати усвідомленою частиною їхнього музичного мислення.

Слід зазначити, що крім такого поєднання на практичних заняттях інструментальної підготовки та інформаційно-комп’ютерних технологій, важливою складовою в структурному формуванні готовності педагога-музиканта до інструментально-виконавської діяльності є його самостійність, тобто вміння на основі потенційних та набутих знань і вмінь творчо підходити до вирішення певних завдань. Тому успішний професійний музично-виконавський розвиток студента можливий лише в тому випадку, коли він у змозі самостійно здобувати необхідні знання й уміння, без сторонньої допомоги орієнтуватися у багатогранних явищах музичного мистецтва.

Таким чином, специфіка виконавської діяльності майбутнього педагога-музиканта дозволяє розглядати інструментальну підготовку у поєднанні з інформаційно-комп’ютерними технологіями, як необхідний компонент професійного становлення студентів мистецьких факультетів вишів. Використання в навчальному процесі інноваційних методик інструментальної підготовки з застосуванням інформаційно-комп’ютерних технологій сприятиме повноцінному інструментально-виконавському розвитку майбутніх вчителів музичного мистецтва, збільшенню опанування обсягу інформації, урізноманітненню форми самостійної роботи, самопідготовки та самоконтролю, значно скоротить час на опрацювання навчального матеріалу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ходоровський В. Використання сучасних комп’ютерних технологій у системі інструментально-виконавської підготовки / В. Ходоровський // [Електронний ресурс]: [стаття].

2.Заходякін О. Інструментально-виконавська діяльність як невід’ємна частина професійної підготовки педагога-музиканта / О. Заходякін // [Електронний ресурс]: [стаття]. Режим доступу: <http://drohobych.net/youngsc.pdf>.

3.Гусейнова Л. Готовність до інструментально-виконавської діяльності / Л. Гусейнова // Вісник Глухівського державного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки. Випуск 18. – Глухів: ГДПУ, 2015. – С.60-63.

4.Мозгальова Н.Г. Змістове наповнення поняття «інструментально-виконавська підготовка» вчителя музики [Електронний ресурс]: [стаття] / Н.Г. Мозгальова. – Режим доступу: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/5748/3/Mozhalova.pdf>.

5.Олексюк А. Інструментально-виконавська підготовка вчителя музичного мистецтва в наукових студіях сьогодення / [Електронний ресурс]: [стаття] / А. Олексюк, А. Душний, Н. Мозгальова. – Режим доступу: <http://drohobych.net/youngsc/AQGS/2015-14/94.pdf>.



УДК 780.616.433.07

Л.В. Панасюк,
с. Козин

АНСАМБЛЬ НАРОДНОЇ МУЗИКИ «ДРЕВЛЯНИ»: ПЕРЕДУМОВИ СТВОРЕННЯ ТА ЗАСАДНИЧІ ПРИНЦИПИ ФУНКЦІОНУВАННЯ

Анотація. У пропонованій статті розкрито передумови створення та проаналізовано принципи функціонування ансамблю народної музики «Древляни» з врахуванням специфіки побутування народного музичного інструментарію.

Ключові слова: ансамбль «Древляни», народна музика, колективні форми музикування.

Перші згадки про створення народно-оркестрових колективів на Україні припадають на початок ХХ століття. Розглянувши їх еволюцію, можемо дійти висновку, що на теперішньому етапі розвитку сучасне народне оркестрове виконавство представлене двома досить чітко визначеними напрямками: оркестр народних інструментів, до складу якого входять домри, балалайки, бандури, цимбали, баяни та український народний оркестр, в основу якого входять струнно-смичкові, цимбали, дерев'яні духові, ударні. Поява колективів з домрово-балалайковим складом спочатку у східних та південних регіонах України, а після другої світової війни і на всій території держави, пов'язана з активною діяльністю та стрімким піднесенням популярності

оркестру народних інструментів у Росії під керівництвом В.В. Андрєєва [1, 22]. Цьому мистецькому явищу було присвячено багато публікацій, у тому числі і наукових досліджень В.Макаренка, О.Ільчека, В.Дейнеги, В.Комаренка, П.Іванова, Г.Суслової, О.Трофимчука та інших.

Український народний оркестр, на відміну від попереднього, почав розвиватися з 50-х років ХХ століття, а саме завдяки створенню Василем Зуляком у 1948 році ансамблю цимбалістів у Мельнице-Подільському на Тернопільщині [1, 24]. Його історія неодноразово була у колі наукових студій багатьох дослідників. Проте ансамбль народної музики "Древляни", заснований Ярославом Зуляком на базі Рівненського музичного училища, як експериментальна базова модель ансамблевих форм народно-інструментального музикування (а при збільшенні кількості інструментів – й оркестрових) в Україні ще далеко не вивчена. Тому спробуємо окреслити основні засадничі принципи формування колективу, його функціонування та розвитку.

У повоєнні роки В.Зуляк створив у Мельнице-Подільській ансамбль цимбалістів. Згодом, з введенням скрипки, басолі, сопілки, ліри – утворився невеликий фольклорний колектив. Виготовлення сім'ї сопілок сприяло створенню ансамблю сопілкарів, до якого входили і дві трембіти. Для поліпшення чистоти та рівноваги оркестрових груп керівник зменшує кількість виконавців – так з'явився ансамбль пісні і танцю «Надзбручанський». На жаль, вищезгадані проблеми потребували вирішення, тому впродовж 1948-1968 років склад колективу змінювався.

У такій творчій атмосфері виховувався син майстра – Ярослав Зуляк, який швидко зрозумів, що ансамблі народних інструментів – це справа його життя. Будучи ще зовсім юним, асистував батькові у майстерні, допомагав налаштувати та доглядав за оркестровими інструментами.

Для Ярослава Зуляка – батько був «людиною яку хотілося наслідувати, і в тому, як грає, і як майструє, і як притягує до себе близьких по духу людей.» [2, 4].

«Для мене це були прекрасні практичні студії, значення яких важко переоцінити. Набутими в них знаннями та досвідом я пізніше широко користувався в своїй практичній діяльності» [2, 16].

При створенні та організації роботи колективу Ярославом Васильовичем зроблено акцент не на поняття «народно-інструментальність», а на «народно-музичність». Термін «народно-інструментальність» передбачає рамки, які обмежують можливості виконавського колективу в повній мірі репрезентувати національну народну інструментальну музику. В цьому розумінні зосереджена практика

наслідування «андреєвської» традиції, що вповдовж багатьох десятиліть впроваджувалась в музичну культуру, а відповідно і в музичну освіту національних республік бувшого СРСР. Народно-інструментальність вимагає комплектування основного складу виконавського колективу інструментами, які виникли в середовищі даного народу, в свій час не досягли рівня академічних і практикувались в народному музикуванні поза професійною музикою.

В результаті такого підходу в українському народно-інструментальному виконавстві ставилося під сумнів право на використання ряду академічних музичних інструментів, які вповдовж довгих часових періодів успішно застосовувались народними виконавцями в своєму музикуванні. Серед них можемо виділити квінтет струнно-смичкових, ряд духових інструментів. Така позиція суперечить баченню цього питання в європейських країнах, де як стверджує Зуляк, акцент ставиться на давно виниклих і усталених складах оркестрів народної музики, які ніколи не відмежовувались від використання академічних інструментів, зате свій репертуар послідовно утримували в рамках народно-музичності. В середовищі таких оркестрів знаходять місце і фольклорні інструменти, які значно урізноманітнюють і прикрашають темброву палітру об'єднань, але використовуються епізодично, без намагань формувати з них оркестрові угруповання. При неупередженому аналізі народно-інструментальних традицій українського народу, зокрема, проявів його національного, колективного музикування, стає очевидним факт їх близькості до європейських традицій, а не до російсько-андреєвської.

Можна стверджувати, що в сферу музично-тембральних уподобань українського народу в народно-інструментальному колективному виконавстві потрапили ті ж інструменти, що і в європейських країнах. Струнно-смичкові та ряд духових, які репрезентують академічну музику, мали визначне місце і в українському народному музикуванні, тому не існує причин, щоб не продовжувати цю традицію надалі. Потрібно вийти за рамки поняття народно-інструментальності в згаданому вище смислі і стати на позиції народно-музичності.

Отже, на думку Ярослава Васильовича, якщо стоїть завдання створення інструментального колективу, який би репрезентував народну інструментальну музику України, то він повинен би в найбільшій мірі відображати тембральні оркестрові уподобання українців, представляти їх в розвитку, бути здатним виконувати музику в широкому діапазоні технічних і звукових можливостей, від прямого цитування фольклору через його професійні опрацювання, аж до його

виразних проявів в професійній музиці, а також музику створену з використанням логіки чи в стилі народно-інструментальної творчості.

Якщо розглядати кількісний та якісний склад колективу, то доходимо до висновку, що традиційно ансамблі народної музики ніколи не були багаточисельними. Переважно в кількості від 3 до 12 виконавців. В невеликому колективі легше організувати краще підготовлених музикантів, які вільніше та з більшим успіхом можуть проявляти свої сольні та імпровізаційні якості і навички, які є необхідною умовою існування і діяльності цих колективів. Не останнє значення мала потреба в мобільності, яка дозволяла колективам швидко переміщуватись і грати в різних умовах. Тому ці ансамблі можна було б зараховувати до категорії камерних.

З іншої сторони, коли йде мова про створення колективу концертного плану, з практично-акустичних міркувань виникає потреба в дещо більшому оркестровому угрупованні, яке в звуковому відношенні було б здатне забезпечити достатню щільність звучання. Після певного зважування, намагаючись знайти середину між традиційною практикою і виникаючими новими потребами, Ярославом Васильовичем було вирішено зупинитись на кількості 20-24-х оркестрантів. Таким чином, це мав би бути оркестр що поєднував в собі риси камерності, достатньої звучності та мобільності. Його тембральна палітра повинна була би максимально відображати сукупність інструментальних тембрів музичних інструментів, що використовувались в практиці українського народного музикування. В цьому відношенні постали доволі складні питання у зв'язку з тим, що цілий ряд тембрально виразних українських музичних інструментів в силу своїх конструкційних та акустичних можливостей був мало придатний до професійного використання.

Розв'язання цих питань, як підсумував Зуляк, втілювалось таким чином: сформувавши основний склад колективу, його кістяк, з інструментів виконавські можливості яких були безсумнівними, а до нього поступово вплітати, в якості епізодичних, інструменти з обмеженими виконавськими можливостями та подальшою перспективою їх введення до основного складу (по мірі модернізації їх звуковиразальних якостей та підготовленості виконавців).

Наочно це можна продемонструвати на прикладі використання гобоя. Цей інструмент розглядався як звуковий аналог багатьох народних духових: сурми, полтавського та інших ріжків, волинки тощо, які в найближчому майбутньому не виявляли перспективи модернізації, але їх тембр був би дуже бажаним, незамінним і прийнятним у звуковій палітрі оркестру. В такому плані і проходила організація та початки

роботи ансамблю народної музики Рівненського музичного училища під керівництвом Ярослава Зуляка.

Первинно основний склад ансамблю був наступним: флейта, гобой, кларнет, двоє концертних цимбал, струнно-смичкова група: 1-ші скрипки (4), 2-гі скрипки (4), альт, віолончель, контрабас.

Невдовзі поступово до них приєднались:

- сопілки (група з 2-х виконавців. 1-ша партія – сопілки С-висока (п'ікколо), С, G; 2-га партія – сопілки С, F, С-низька (бас);

- інструменти, виготовлені для оркестру згідно спеціальних проєктів: ліра, гудок, малі клавійні шоломовидні гуслі;

- група ударних, організована в вигляді своєрідної ударної установки, з якою справлявся один виконавець, епізодично – тулумбаси;

- для епізодичних включень – бугай, коза-бас, очеретини.

Часто виникало запитання про використання бандур, які хоч і є символом української національної музичності, однак в склад оркестру не вводились. Пояснень цьому факту є декілька.

Загальновідомо, що бандура, як рапсодичний інструмент, завжди найкраще проявлялась в своєму природному співацько-інструментальному середовищі, не зважаючи на те, що в результаті модернізації була значним чином вдосконалена і як сольний інструмент. Ця обставина, на думку Зуляка, посилена безперечною символічністю бандури, зумовила її широке впровадження в інструментальні колективи. Проте це впровадження було б не настільки прийнятним як проблемним, для роботи створюваного колективу. Скажімо, для якісного звучання в середньому за величиною оркестрі одного інструмента недостатньо, потрібна група з 4-6 інструментів. В цьому випадку посилюється разом із звуком інструмента і його природна гармонічна педаль, яка пов'язана з відсутністю демпферів. Звичайно інструмент звучить чарівно в його природному співацько-інструментальному середовищі і не завжди доречний в оркестровому. Говорячи про оркестровість бандури, можна її з певною натяжкою порівнювати з оркестровістю академічної гітари, яка попри всі свої видатні звуковиражальні якості не ввійшла в основний склад симфонічного оркестру. Важливим залишається і факт малої рухливості інструмента при виконанні технічних композицій, які переважно, виконує колектив.

Наступна причина, що ускладнювала введення в оркестр групи бандур, – зниження мобільності колективу, прагнення до якої було закладено Ярославом Васильовичем в початкових міркуваннях щодо практичної діяльності оркестру. Мобільність розглядалась як один з важливих аспектів існування колективу, оскільки здатність швидко

розташуватись на сцені і відповідно звільняти її, сприяло частій участі колективу у великих концертах, а отже і до зростання його популярності. Сформований колектив мав всього 3 сидячих оркестранти (I, та II концертні цимбали, віолончель), решта оркестрантів стояли, а це дозволяло ансамблю швидко і беззвучно з'являтися і зникати зі сцени. Зрозуміло, що введення ще 4-6 сидячих виконавців в значній мірі знизилася б ця його здатність. Присутність бандури в оркестрі допускалась лише при виконанні сольних творів в супроводі оркестру. Крім того, певним заміником інструмента в оркестрі служили спеціально виготовлені малі клавішні шоломовидні гуслі, які непогано зарекомендували себе при відтворенні гармонічних арпеджованих структур, а подекуди і в грі мелодичних побудов на піщикато.

Варто зауважити, що при формуванні оркестру ніколи не стояло питання про використання всього наявного українського народного музичного інструментарію. Це було б не можливо, і напевно чи доцільно. Скоріше йшлося про виразний оркестровий, концертний колектив, що відтворює темброво-фактурні особливості традиційних форм музикування і здатний на самобутній основі успішно функціонувати в сучасних умовах.

Репертуар оркестру, сфера звукових образів, відтворюваних колективом, є якраз тим, що в найбільшій мірі мало б визначати його народно-музичність. На відміну від репертуарного спрямування оркестрів народних інструментів, яке здебільшого було скероване в сферу академічної музики, найдоцільнішим, на думку керівника, виглядало спрямування репертуарної політики оркестру народної музики в русло максимальної наближеності до української національної музичної образності. Створити музику яка відповідала б традиціям, була професійно написана з урахуванням специфіки інструментів та їх тембрових поєднань. Це своєрідне, досить широке коло різнохарактерних музичних творів, які прямо цитують музичний фольклор, компоновані на його основі, інтерпретують і перетворюють його в професійній музиці, широко використовують принципи організації оркестрового матеріалу. Вони віднайдені, відпрацьовані та прийняті в практиці народних інструментальних колективів або ж скомпоновані з урахуванням логіки та образності народного інструментального музикування.

Крім цього репертуар вищезгаданого оркестру народної музики, як стверджує Ярослав Зуляк – мав би бути в своїй переважній більшості яскраво сценічним, тембрально колоритним, технічно рухливим та віртуозним, насиченим імпровізаційністю, легко сприймався і не був би важкодоступним для слухача, а сценічна подача цього репертуару

повинна бути живою, з присутністю рухових композицій оркестрантів, з грою переважно з пам'яті.

Отже, узагальнивши ідеї, що лежали в основі організації ансамблю народної музики "Древляни", можна зробити висновок, що колектив є однією з перших форм ансамблевого музикування, яка була створена на базі навчального музичного закладу з метою розвитку народно-оркестрового виконавства, що опирається на існуючі традиційні прототипи. Ярославом Васильовичем чітко визначено проблеми, що стосувалися тембрового звучання, кількісного складу, доцільного використання певного інструменту, мобільності колективу. Своім утворенням і практичною діяльністю колектив ніколи не мав на меті протиставити себе існуючим в навчальних закладах і поза ними оркестрам народних інструментів, чи тим більше їх підмінити. Метою було розширення практичних форм народного колективного інструментального виконавства шляхом відтворення історичних традицій українського національного інструментального музикування.

ЛІТЕРАТУРА

- 1.Іванов П.Оркестр українських народних інструментів./ П.Іванов. –Київ: Музична Україна, 1981. – С.22, 34.
- 2.Кройтор Ю.Г Василь Зуляк – людина і митець/Ю.Г. Кройтор – Тернопіль: ТзОВ «Терно-граф», 2012. –С. 16.



УДК 780.614.13: 781.22

В.В. Пилипчук,
м. Луцьк

СПЕЦИФІКА ЗВУКОВИДОБУВАННЯ НА БАНДУРІ

Анотація. У статті висвітлені актуальні проблеми звуковидобування у виконавські майстерності бандуриста. Наведені основні способи гри на бандурі, поданий їхній опис та походження. Також описана методика гри кожним із цих способів з урахуванням індивідуальних фізіологічних особливостей виконавця.

Ключові слова: звуковидобування, бандура, удар, щипок, виконавець, майстерність.

Аннотация. В статье освещены актуальные проблемы звукоизвлечения в исполнительском мастерстве бандуриста. Приведены основные способы игры на бандуре, подано их описание и происхождение. Также описана методика игры

каждым из этих способов с учетом индивидуальных физиологических особенностей исполнителя.

Ключевые слова: звукоизвлечение, бандура, удар, щипок, исполнитель, мастерство.

Annotation. The article highlights the actual problems of sound production in the performing skills of a bandurist. The main ways of playing the bandura are given, their description and origin are given. Also described is the method of playing each of these methods, taking into account the individual physiological characteristics of the performer.

Key words: sound extraction, bandura, blow, pinch, performer, skill.

Постановка проблеми. Осмислення проблем звуковидобування є дуже актуальним у творчому процесі музиканта будь-якої спеціальності. Без оволодіння специфікою звуковидобування на інструменті неможливо досягнути виразного та найповнішого відтворення змісту музичного твору.

Існують три принципи роботи над звуком, які сформулював Г. Нейгауз: «Перше – художній образ, друге – звук у часі – матеріалізація образу і нарешті третє – техніка в цілому як сукупність засобів, необхідних для вирішення художнього завдання...» [4, с.69]. Цей принцип повинен стати основним у процесі формування виконавця-інструменталіста.

Метою статті є розкрити формування основних способів звуковидобування на бандурі, прагнення до тембрової різноманітності інструмента.

Аналіз досліджень. Способи звуковидобування на бандурі описували

М. Лисенко в науковому рефераті «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая», Г. Хоткевич у «Підручнику гри на бандурі», Я. Пухальський у «Методиці гри на бандурі», С.Баштан, А.Омельченко в «Школі гри на бандурі» та ін.

Виклад основного матеріалу. Як свідчить виконавська практика, серед бандуристів є розповсюджена тенденція недооцінки роботи над звуком, що приводить до збіднення художньо-виражальної палітри інструмента. Спробуємо з цим розібратися.

Якщо музичний інструмент матеріалізує ідеальні звукові образи і збагачуючи, оновлюючи реальний світ звуків, формує нові, то виконавець своїм еством, своїм художнім смаком та інтелектом повинен стати його творцем і душею, наповнюючи звук емоціями та почуттями. [3, с.89] Самими виконавцями волі бандуриста є пальці, ці його частини,

які стають посередниками, провідниками на шляху від серця виконавця до серця слухача.

Різноманітне поєднання основних факторів взаємодії ігрового апарату зі струнним звукорядом формує основні способи звуковидобування – щипок, удар, синтетичний спосіб та їхні різновиди.

М. Лисенко у своєму науковому рефераті «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» пише: «Лівою рукою виконавець охоплює гриф, натискаючи великі струни, або щипаючи малі струни. Права рука перебирає струни – як великі так і малі пальцями, причому на другий палець надітий наперсток – металево широке кільце, що переходить за перший суглоб пальця. В це кільце вставляється виструганий кусочок дерева з лози чи ліщини, яким кобзар зачіпає під час гри за струни, щоб утворити дужчий різкіший звук» [2, с.19].

Цей приклад виконавства на бандурі кобзаря-професіонала минулого століття треба вважати класичним, бо Остап Вересай, в певній мірі запозичив та зберіг прийоми гри і характерні особливості співу своїх вчителів XVIII ст.

Зі спостережень М. Лисенка про особливості звуковидобування О. Вересая, можна зробити висновок, що звуковидобування здійснюється в основному двома пальцями – великим (першим) і вказівним (другим). У мілкій техніці перевага надавалась вказівному пальцеві, на якому було спеціальна пристосування, аналог сучасних нігтів. Другий палець зафіксований у першій фаланзі не мав можливості виконувати згинально-розгинальні рухи, тому видобував звук ударом, ковзаючи зі струни на струну. Активна участь в процесі звуковидобування середнього пальця видається сумнівною, інакше до нього також було би кільце з кусочком дерева.

Розглядаючи питання еволюції та постановки і звуковидобування як наслідок удосконалення інструмента Я. Пухальський у «Методиці гри на бандурі» згадує виступи бандуристів: «Зустрічалися виконавці, які надягали кісточки на два-три пальці». Далі автор зазначає, що недосконалі штучні нігті, фіксуючи нігтьову фалангу, не дозволяють застосувати прийом гри щипок, основним рухом під час звукоутворення є був ковзний удар [5, с.34].

Тому спосіб звуковидобування удар при виконанні окремих нот та гамоподібних послідовностей у бандурному виконанні слід вважати традиційним.

Кобзарсько-бандурні виконавські традиції XIX ст., які представляє Г. Хоткевич у «Підручнику гри на бандурі» подає розгорнутий розділ

присвячений способу звуковидобування – «Щипання». Автор вперше у бандурні методології, враховуючи фізіологічні особливості пальців, розглядає процес звуковидобування кожного пальця окремо, і вирізняє три різновиди щипка, хоча не класифікує їх як прийнято: пучковий, нігтьовий та комбінований.

Пучковий – струни беруться тим кінчиком пальця, що знаходиться якраз біля нігтя, шкіра тут досить тверда, тому звук виходить сильний і чистий.

Нігтьовий – при акордах найдужчий палець згинається в суглобі і бере струну самим нігтем.

Комбінований – коли потрібно сильнішого звуку, тоді разом з кінцем пальця починає зачіпати струну й ніготь. [6, с.11]

Г. Хоткевич не виокремлює удар як відмінний прийом звуковидобування, а розглядає висхідне та низхідне ковзання пучком та нігтем, які фактично є послідовністю ударів і подає його також у розділі «Щипання». За штучні нігті чи їхні аналоги автор не згадує.

З вищевказаного можна зробити висновок, що щипок та його різновиди має давні історичні виконавські корені у кобзарсько-бандурному мистецтві, та поруч з ударом є традиційним способом звуковидобування.

Для теперішнього кобзарського мистецтва все характернішим стає підхід до висвітлення головної ідеї твору. Поруч із цим динамічність, яскравість та емоційність інтерпретації є важливими вимогами виконавської естетики наших днів. Разом із прогресом в області художніх засобів і під його впливом збагачується та доповнюється спектр виражальних прийомів виконавця бандуриста.

Прагнення до природності, переконливості та стильової чистоти, призвело до скорочення кількості висхідних та низхідних ковзань, які в рамках однієї мелодичної побудови у поєднанні зі щипком призводять до тембрової різноманітності.

У наші дні також майже не застосовується у концертному академічному репертуарі такий спосіб, як «гра з відбоям». Для того, щоб зберегти від втрати цей надзвичайно цікавий спосіб звуковидобування, потрібно не лише відроджувати класичний кобзарський інструментальний репертуар, де цей прийом є головним, а й усіляко стимулювати та доповнювати сучасну композиторську думку [3, с.100].

Різноманітні відтінки відтворюваних звуків викликають до життя адекватні емоційно-виражальні звуковидобувальні рухи, які в свою чергу формують головні способи звуковидобування на бандурі: удар, щипок, синтетичний спосіб та їхні різновиди. Тепер розглянемо характеристики кожного з них більш детально.

1. Удар – активно використовують у процесі звуковидобування як лівою так і правою рукою. Майже випрямлений палець б'є по струні, а потім сповзає з пучки на ніготь і падає на сусідню струну.

Вирізняють такі види удару: комбінований та нігтьовий. Відрізняються вони за способом контактування зі струною. В першому випадку виконавець контактує пучкою, а в другому нігтем. Звільнення струни відбувається нігтем. [1]

Треба враховувати, що важливим фактором при виборі будь-якого способу звуковидобування окрім реалізації художньої ідеї є ще індивідуальні особливості фізіологічної будови кінчиків пальців виконавця, про що зазначають усі автори бандурної науково-методичної літератури.

З поміж незліченних особливостей будови пальців вирізняють два основних типи будови нігтьової фаланги. Перший – край пучки щільно прилягає до нігтя, форма м'якої частини першої фаланги в напрямку до зовнішнього краю нігтя полого. Другий – форма пучки випукла, і між її краєм та нігтем утворюється значний просвіт.

2. Щипок – основний прийом гри правою рукою, який виконують кінчиком пальця, піднімаючи при цьому першу та другу фаланги так, щоб палець залишався над струною і не ховався в долоню.

Існують такі види щипка(за Баштаном): пучковий, нігтьовий, комбінований. Відмінні вони за способом контактування зі струною та характером її звільнення.

Для пучкового і нігтьового характерні однотипність природи процесу контактування та звільнення струни. В першому випадку при контактуванні відбувається взаємозанурення струни та пучки, вивільнюється струна також з обіймів пучка. В другому випадку струна і при дотикові і в момент звільнення контактує тільки з нігтем. При комбінованому щипковій дотик до струни і її деформація відбуваються пучкою, а момент звільнення нігтем. Палець в процесі хапального руху ніби зсувається з пучки на ніготь.

3. Широко застосовується у виконавській практиці при видобуванні інтервалів та акордів поєднання в межах одного співзвуччя різних способів звуковидобування – щипка та удару. Цей спосіб носить назву синтетичний. Використовують його як можливість надати звучанню інструмента особливо вишуканого забарвлення, або як технічно найбільш доцільний у співзвуччях, або для виділення верхніх звуків у акорді. [1, с.34].

Художня значимість синтетичного способу особливо відчутна у виконавському прочитанні барокової та старовинної літератури, у прагненні наслідувати артикуляційну природу інструментів тієї епохи, і тим самим розширювати виражальні можливості бандури.

Висновки. Отже із усього вищесказаного можна зробити висновок про те, що ми маємо дійсно унікальний в плані безмежності експериментів інструмент, який кожен раз можна відкривати по-новому, і він не перестане нас дивувати. Спираючись на вагомий досвід відомих експериментаторів, першопрохідців кобзарського мистецтва, їхні вдосконалені та довершені техніки виконання ми можемо сьогодні правильно навчати грі на бандурі. Для того, щоб бандура не була тягарем, а тим бажаним інструментом, якого не захочеться випускати з рук, необхідно враховувати індивідуальні фізіологічні особливості виконавця. Це необхідно для того, щоб підібрати відповідний репертуар та вибрати комфортну техніку виконання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. – К.: Музична Україна, 1984. – 112 с.
2. Лисенко В.М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая – К.: Музична Україна, 1978. – 96 с.
3. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1982. – 300 с.
5. Пухальский Я.Г. Методика обучения игре на бандуре. – К.: Госконсерватория, 1978. – 98 с.
6. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. – Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 1909. – 20 с.



УДК 780.614.131; 7. 038.6 (477)

М.В. Порцев,
м. Луцьк

ПОСТМОДЕРНІЗМ У ТВОРАХ ДЛЯ КЛАСИЧНОЇ ГІТАРИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-ГІТАРИСТІВ

Анотація. У статті розглядаються прояви постмодернізму у творчості сучасних українських композиторів-гітаристів, які пишуть для класичної гітари. Визначено специфіку та основні риси стилю в контексті класичної гітари. Висвітлено творчі портрети українських композиторів, в творчості яких є твори, написані в даному стилі. Аналізується перспектива розвитку творів в стилі постмодернізму в умовах сьогодення.

Ключові слова: класична гітара, українські композитори, виконавські прийоми, виконавська техніка, постмодернізм.

Аннотация. В статье рассматриваются проявления постмодернизма в творчестве современных украинских композиторов-гитаристов, которые пишут для классической гитары. Определена специфика и основные черты стиля в контексте классической гитары. Показаны творческие портреты украинских композиторов, в творчестве которых есть произведения, написанные в этом стиле. Анализируется перспектива развития произведений в стиле постмодернизма в условиях сегодняшнего дня.

Ключевые слова: классическая гитара, украинские композиторы, исполнительские приёмы, исполнительская техника, постмодернизм.

Annotation. In the article we pay attention to influence of postmodernism on modern Ukrainian composers works for classical guitar. We also trace the style peculiarities in the context of classical guitar. Creative portraits of Ukrainian composers, whose works are written in this style, are enlightened. The prospects of development of works in postmodern style nowadays are analysed in the article.

Key words: classical guitar, Ukrainian composers, performance skills, performance techniques, postmodernism.

Постановка проблеми. Сучасна мистецька ситуація в Україні позначена напруженням пошуком власних рис, які визначають її цілісність і оригінальність у глобальних естетичних вимірах. Одним із таких стилів є «постмодернізм», який інтегрує і поєднує в собі минуле та майбутнє, створює стильовий мікс із, здавалось би, не поєднуваних компонентів, в результаті чого виникає своєрідний та унікальний мистецький матеріал.

Метою статті є висвітлення рис постмодернізму в окремих творах для класичної гітари в творчості сучасних українських композиторів-гітаристів.

Аналіз досліджень. В українському музикознавстві до теми постмодернізму як явища музичної культури в цілому звертались такі науковці як В. Задерацький, О. Козаренко, Л. Кияновська, О. Берегова, О. Зінкевич, Д. Дувірак, І. Строй, А. Соколов, Б. Сюта, А. Самойленко, Л. Нікольська, А. Ільїна, Г. Демешко, Н. Герасимова-Персидська та ін.

Питання постмодернізму в контексті класичної гітари вивчалось не дуже багатьма науковцями, є декілька музикознавчих розвідок на дану тему, зокрема, варто відмітити наукові статті Є. Мошака «Гитарная музыка второй половины XX века в альтернативах авторских стилевых концепций» [3] та Т. Іваннікова «Постмодернистские тенденции в гитарной музыке» [1]; «Современное гитарное искусство: историографический очерк»[2].

Виклад основного матеріалу. В “Енциклопедії постмодернізму” за редакцією Ч. Е. Вінквіста та В. Е. Тейлора термін *Постмодернізм* (Post-modernism – те, що після сучасності, модерну) – сукупне визначення тенденцій у культурній самосвідомості індустріально розвинених країн, який увійшов до наукового обігу наприкінці 60-х років, а також – напрям у мистецтві, що формується на новій концепції естетичного плюралізму і відповідає певним канонам постмодерну. Амбівалентність буквального значення “постмодернізм” як “після – сучасність” або “після – модернізм” [6].

На відміну від модернізму є заперечення концепції односторонності й однорідності, уживання цитат, повторів, колажу; програмне змішування культур: неприбуткової та комерційної, низької й високої, елітарної й призначеної для публіки з дуже різною підготовкою.

Ведучи мову про постмодернізм в музиці для класичної гітари, неможливо оминати постать французького гітариста, композитора та аранжувальника – Роланда Діенса. Характеризуючи індивідуальний стиль гітариста, треба відмітити, що він базується на традиціях академічної та джазової музики. Його твори написані у академічній формі, але розширена гармонічна і метро-ритмічна складова, яка більше притаманна джазовій музиці. Також важливим моментом є використання багатьох колористичних прийомів (сонористичних та перкусійних), які збагачують звучання і надають особливий колорит.

Твори Діенса потребують від виконавця блискучого володіння виконавськими прийомами на інструменті. Відомими серед гітаристів і часто виконуваними є «Songe Capricorne» та «Libra Sonatine» [3].

Говорячи про пострадянський простір, треба відмітити постать Микити Кошкіна, який є яскравим представником постмодернізму. В його доробку є чимало творів, які репрезентують цей стиль. Відомими є «Ашер-вальс» та сюїта «Іграшки принца». В цих творах використана не лише класична техніка гри, а й чимало колористичних прийомів, властиві акустичній і електрогітарі. Розширення виконавських прийомів дозволяє класичній гітарі набувати більшої популярності і доступності у різноманітних слухачів, незалежно від наявності в них музичної освіти.

Сучасні українські композитори знаходяться у пошуку нових форм і методів у своїй творчості. З одного боку – це оперування модерновими техніками, в яких вони знаходять ідеї і поштовх в реалізації своїх особистих намірів та передачі певних емоційних станів. З другого боку – це пошук синтезу різних жанрів і стилів, що є однією з характерних рис постмодернового напрямку мистецтва.

Національні риси в синтезі з іншими музичними стилями прослідковуються у творах українських композиторів, що пишуть для класичної гітари і вдало поєднують народний фольклор (пісенний та танцювальний) з гармонічно-ритмічними рисами музики різних стилів та епох [5].

Твори у стилі постмодернізму в своєму творчому доробку має київський композитор та гітарист Олег Солов'яненко. Прочитавши «гру в бісер» Г. Гессе, зацікавився синтезом в мистецтві, що з часом перетворився в нав'язливі ідеї. Він намагався поєднати те, що на перший погляд поєднанню не підлягало, підсвідомо прагнув втиснути в музичні образи математику, фізику, хімію. Згодом, ознайомившись з працями декількох музикознавців про математичність музики Баха, його вже свідомо захопили ці ідеї: він експериментував з написанням музичних творів за допомогою математичних формул, тобто «вирішував квадратні рівняння на нотному папері», намагався перекласти на музику таблицю Менделєєва, брав за основу для написання музичних творів поетичні форми такі як сонет, хоку, танку, ши, рубай та інші. Згодом цей період в творчості закінчився, але ідеї синтезу залишилися – тепер вже це, можливо, новий виток старої спіралі.

Якось, слухаючи коломийки у виконанні дитячого хору, він помітив, що коломийка, лише виходячи з фольклористики, є чітко обумовленою формою народної творчості, а по гармонічній та ритміко-метричній структурі – це рок-н-рол. Тут навіть нема чого додавати, лише взяти і поєднати мелодичну лінію коломийки з рок-н-рольним басовим рифом. Так виник новий стиль «колорол», назва якого містить в собі синтез слів «коломийка» та «рок-н-рол».

«Іспанська фантазія» – один з самих ранніх його творів, який має іспанську фольклорну основу, обгорнуту в класичну оболонку. Там зустрічається одна з часто вживаних рис постмодернізму – цитування. В цьому творі композитор запозичив тему з опери «Кармен» французького композитора Жоржа Бізе, використав мелодико-ритмічний малюнок танцю «Сальвадор» та інше. Все це в поєднанні з варіаційністю та каденціями класичного типу і складає «Іспанську фантазію».

Також до стильових експериментів звертаються західноукраїнські композитори-гітаристи – Андрій Андрушко та Михайло Вігула. Вони сміливо міксують з стилями, використовуючи надбання минулого і сьогодення.

Андрій Андрушко вдало обіграє на новий лад фольклор жителів Карпат, яскравим прикладом є «Гуцул Фест». Використання колористичних прийомів, а саме перкусійних, є в творі «Literacy Path» («Шлях

писемності»), написаному для квартету класичних гітар. Автору вдається "трансформувати" гітару у багато інших інструментів, завдяки чому вдається створити оркестр.

Михайло Вігула має в своєму доробку такі твори, як "Забуттю невіддається" (етюд пам'яті жертвам Чорнобиля), Прелюдії №2 та №5, «Соната №2» ор.78 (третя частина написана як рок-медитація), написані для гітари-соло. Композитор не обмежується написанням сольних творів, а також в нього є і ансамблеві – серед них «Баллада» ор.69 для флейти, скрипки і гітари; «Соната» ор.160 для флейти і гітари (риси постмодернізму особливо відчутні в другій частині, яка є полістилістичною).

Рівненський композитор і гітарист Юрій Стасюк має у своєму творчому доробку багато творів, як для класичної гітари-соло, так і для інших інструментів, ансамблів, оркестрів. Композитор використовує різні музичні стилі. В його доробку є і класицизм, і романтизм, і модернізм, і джаз, і фольклор, а також постмодернізм.

Ведучи мову про постмодернізм в творчості Юрія Стасюка, треба відмітити сонати №2 (друга частина) і №5 (з циклу «6 сонат» для класичної гітари соло). Унікальною рисою цих сонат є поєднання строгої класичної форми і сучасної ритміки та гармонії, що створює поєднання протилежних речей.

Цікавим є твір «Душа і струни» (для гітари з оркестром). До написання цього твору композитора надихнула творчість іспанського фламенко-ф'южн гітариста Пако де Люсії. «Душа і струни» – це синтез українського фольклору і іспанського фламенко, які логічно перетинаються між собою і доповнюють один одного.

Композитор Дмитро Радзецький сміливо експериментує з музичними стилями і поєднує такі музичні стилі, як сучасна академічна музика, джаз, неокласика, неоромантика, авангард, постмодернізм. Пише твори для гітари-соло, однорідних гітарних ансамблів, камерних ансамблів, оркестрів. Музика використовується в радіо- і телепрограмах. Дмитро Радзецький у своїх творах активно використовує весь виконавський арсенал класичної гітари і створює свій власний неповторний новаторський стиль.

Дмитро Радзецький є автором унікальних Радз-гітар, в яких збільшена кількість струн – 8 і 10 (в класичній гітарі 6 струн).

Висновки. Підводячи підсумок українського постмодернізму в контексті класичної гітари, варто зазначити, що гітара є інтернаціональним і полістилістичним музичним інструментом з великим потенціалом для вираження музичної думки. Композитори-гітаристи намагаються

розкрити всі виконавські можливості інструмента, долучаючи до арсеналу класичної гітари специфічні виконавські прийоми, які не є притаманні цьому інструменту. Сучасне професійне виконавство на класичній гітарі знаходиться на етапі об'єднання всіх існуючих прийомів гри, які властиві класичній, джазовій, фламенко та рок-школам. Новий підхід до народного фольклору дає можливість створити унікальний музичний проект, що може репрезентувати українську музику на світовій музичній сцені.

Постмодернізм як стиль буде актуальним ще не одне десятиліття, тому що він яскраво репрезентує світове та національне виконавське мистецтво гри на класичній гітарі і підтримує інтерес публіки до нього, постійно вливаючи на нові мелодії та ритми, засоби виразності, а також новаторські технічні прийоми, спонукає авторів бути в постійному творчому пошуці, поєднуючи, здавалось би, непоєднувані елементи музичної мови, створюючи нотний колаж.

ЛІТЕРАТУРА

1. Иванников Т.П. Постмодернистские тенденции в гитарной музыке / Т.П. Иванников // Музичне мистецтво: [зб. наук. праць]. – Донецьк–Львів, 2010. – Вип. 10. – С. 185–196.
2. Иванников Т.П. Современное гитарное искусство: историографический очерк / Т.П. Иванников // Музичне мистецтво: [зб. наук. праць]. – Донецьк–Львів, 2009. – Вип. 9. – С. 200–209.
3. Мошак Евгений Гитарная музыка второй половины XX века в альтернативах авторских стилевых концепций / Евгений Мошак // Київське музикознавство: [зб. наук. праць]. – Київ, 2012. – Вип. 41. – С. 271–279.
4. Мошак Є.Г. Традиції гітарної музики в контексті європейської музичної культури другої половини XX століття: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства: спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво / Є.Г. Мошак. – Одеса: Одеська держ. музична акад. ім. А.В. Нежданової, 2012. – 16 с.
5. Сидоренко В.Л. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / В.Л. Сидоренко. – Львів: ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2009. – 18 с.
6. Чарльз Вінквіст, Віктор Тейлор Енциклопедія постмодернізму / Вінквіст Чарльз, Тейлор Віктор // – К: Основи, 2003. – С. 504.



ТРАДИЦІЙНА УКРАЇНЬСЬКА ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА

Анотація. У статті розглядаються аспекти відродження української інструментальної музики, починаючи від Х століття і по сьогоднішній день, використання різноманітних духових і струнних музичних інструментів у традиційних інструментальних ансамблях.

Ключові слова: традиційна музика, інструментальний ансамбль, струнні і духові інструменти.

Аннотация. В статье рассматриваются аспекты возрождения украинской инструментальной музыки, начиная от X века и по сегодняшний день, использование разнообразных духовых и струнных музыкальных инструментов в традиционных инструментальных ансамблях.

Ключевые слова: традиционная музыка, инструментальный ансамбль, струнные и духовые инструменты.

Annotation. The article deals with aspects of the revival of Ukrainian traditional instrumental music from the tenth century to the present day, using a variety of wind and stringed musical instruments in traditional instrumental ensembles.

Keywords: traditional music, instrumental ensemble, string and wind instruments.

З кожним роком все частіше повертаємося до традиційної музики (вокальної, інструментальної), все більше звертаємося до архівних документів, до витоків нашої древності.

Метою статті є висвітлення історії та розвитку традиційної української інструментальної музики і використання духових і струнних інструментів у традиційних ансамблях.

На кафедрі музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, яка сформувалась у 1989 році на базі кафедри народного хорового співу, заснованої у 1977 році, вже дев'ятий рік діє інструментальне відділення традиційної народної музики. Поряд з вокальними ансамблями "Горина", яка інструментальну групу, "Волиняни" і "Джерело" іноді їх супроводжують, тому виникла потреба на кафедрі організації ансамблю традиційної народної музики у підготовці спеціалістів цієї галузі. Адже такі ансамблі існували давно.

Літературні джерела початку Х століття засвідчують, що у слов'янських племен, які жили на території України, була дуже

розвинута музична інструментальна культура: в їхньому побуті використовувались різноманітні духові та струнні музичні інструменти. Про це розповідає в своїх “Записках” Ахмед Ібн-Фадлан і Абу-Алі Ібн-Даста (20-30-ті роки X століття) у “Книге дороговисних сукровищ” [2].

На фресках Київського Софіївського собору (1037 рік) зображено ансамбль музик які грають на духових, струнних і ударних інструментах: поперечній флейті, сопелях, лютнелодібному інструменті, чотиригранному псалтирі і тарілках.

Про те, які музичні інструменти побутували в українців удавнину, віднаходимо відомості в А. Рігельмана: “З них дуже багато музикантів добрих буває. Грають вони більш на скрипках, на смичковому басу, на цимбалах, на гуслях, на бандурі, на лютні і на трубах. А сільські по селах – також на скрипках, на кобзі (рід бандури) і на дудках...” [1].

Зародження української інструментальної музики як складової частини всієї слов'янської культури відноситься до стародавніх часів. Археологічні розкопки на значній території від Дніпра і до Карпат засвідчують про високу культуру наших предків. У древніх слов'ян існували різножанрові форми і види мистецтва, які були тісно пов'язані з самотніми ритуалами, обрядами. Музична культура, барвисті зразки усної народної творчості засвідчують про їх високорозвинуте і різножанрове життя. Виконання обрядів супроводжувалось не тільки співом, але і грою на музичних інструментах, танцями, театральними дійствами, які часто закінчувались всенародними святковими гуляннями.

З XVI століття музиканти об'єднались у цехи. Наприкінці XVII століття такі організації існували у Києві, Харкові, Кам'янець-Подільському, Прилуках, Чернігові та інших містах. У репертуарі цехових музикантів основне місце займали народні пісні і танці.

Про структуру львівського музичного цеху, утримання його статуту ми маємо можливість дізнатися з копії привілеїв, затвердженого польським королем Владиславом IV. Ці документи підтверджують, що у Львові місцеві музики об'єднались у цех в 1580 році. Серед них були вокалісти і виконавці на народних інструментах. У цих та інших історичних матеріалах знаходимо відомості про скрипалів і цимбалістів, сурмачів (трубачів) і сопілкарів, кобзарів, лютністів, торбаністів, про тулумбасистів, органістів та інших виконавців. Цехові об'єднання та їх музики обслуговували різного роду міські заходи, а також народні свята і гуляння, сімейно-побутові урочистості. Однак у їхньому середовищі з'явилися й отримали подальший розвиток різні форми народного інструментального (сольного та ансамблевого) виконавства [3].

При київському окружному корпусі з почесних купців і міщан, який був заснований 1627 році, були створені “капеллами”. З XVII до початку XIX століття в Україні оркестри називали “капелами”, “капельями”, а також “хором музики”. Капела мала 18 музикантів і концертмейстера. При ній організували школу, яка готувала кадри для капели. Крім виконання головних своїх обов’язків під час урочистих обідів і при зустрічах високих гостей, литавристи і сурмачі (трубачі) капели сповіщали перед магістратом вечірню і вранішню зорю.

Спочатку до складу оркестру входили духові інструменти і литаври. Кожний музикант грав на двох-трьох інструментах, а капельмейстер – на всіх. У 1820 році оркестр відділяється від окружного корпусу і підпорядковується магістрату. В цей період до його складу входили такі інструменти: духові (флейти, флейти-піколо, гобої, фаготи, труби, валторни, тромбони), струнні (скрипки, альти, віолончелі, контрабаси) і ударні (литаври, тулумбас, трикутник) [6].

Цей оркестр проіснував до середини XIX століття. В Україні склалися традиції ансамблевої гри на народних інструментах. Таким ансамблем у народній практиці була троїста музика.

Найбільш популярний склад цього ансамблю, який зберігся в наші дні: скрипка, басоля, бубон; або – скрипка, цимбали, басоля; або – скрипка, цимбали, бубон (або барабан з тарілкою). До останніх могла приєднатись сопілка. Такі ансамблі грали на весіллях музику до танців (метелиці, польки, вальси).

У західних областях України більш типові склади троїстих музик: скрипка, басоля, цимбали: або – скрипка, цимбали, великий барабан з тарілкою. Іноді до них додається вентильний тромбон. Зустрічається троїста музика, до складу якої входить скрипка, цимбали і триструнний контрабас. Якщо у східних областях басоля за принципом звуковидобування (смичком і щипком) близька до віолончелі, то у західних областях (особливо у Чернівецькій області) вона використовується оригінально – звук видобувається таким способом: права рука ударяє одразу по всіх трьох струнах смичком, ліва – щипає всі струни спеціальною паличкою “плішкою”. Якщо розмір тридольний, то смичком ударяють на першу долю, а плішкою рахують на другу і третю. Якщо розмір дводольний – смичком ударяють на першу долю, плішкою рахують на другу. Струни до грифа не притискуються. Стрій басолі – мажорний або мінорний секстакорд. У Тернопільській та Івано-Франківській областях до троїстих музик додають сопілку.

Як показала практика, основним інструментом троїстих музик різних складів є скрипка, яка має велику художню виразність і технічні

можливості. Крім скрипки, типовим інструментом цього ансамблю є басоля, цимбали, бубен, великий барабан, сопілка. Такі інструменти, як кларнет, флейта, теж використовуються. Вони, однак, з'явилися у народних ансамблях після відміни кріпосного права і звільнення музикантів-кріпосних з поміщицьких капел. Один такий ансамбль у селі Бирках на Харківщині і зустрів Гнат Хоткевич. До його складу входили дві скрипки, бас і флейта [5].

Для троїстої музики характерне своєрідне звучання: національний колорит, багатство мелізматики і тембрального забарвлення, оригінальні прийоми гри і звуковидобування.

Ансамбль “троїста музика” – це зерно, в якому закладена основа оркестру українських народних інструментів.

Створення різних ансамблів народних інструментів: бандуристів, бандуристів і лірників а також першого етнографічного оркестру бандуристів, лірників і троїстої музики було помітним явищем у музичному житті.

Велику роль у розвитку гри на українських народних інструментах, організації і становлення оркестрового виконавства відіграв Г.М.Хоткевич. Він захопився грою на бандурі в рідному селі Дергачах на Харківщині ще на початку 80-х років XIX століття, де подружився зі сліпими кобзарями.

Організація Гнатом Хоткевичем народних інструментальних ансамблів перших етнографічних оркестрів українських народних інструментів стала видатним явищем у музичному житті України. У 1902 році в Харкові на XII Археологічному з'їзді була закладена основа українського народного оркестру. З його ініціативи такі оркестри сформувались у Харкові і Полтаві. Основною групою в цих оркестрах були смичкові інструменти троїстої музики. Поруч з троїстими музикантами традиційного складу з'являються ансамблі, де використовуються гармошки і баяни. В ансамблях народних інструментів села Вишня Чернівецької області разом зі скрипкою, цимбалами, басолею і великим барабаном використовувався оригінальний інструмент бийкоза. Це інструмент, де на довгій палці внизу закріплюється малий барабан, зверху палки – мата тарілка, через барабан перекинута одна струна, на якій грають смичком; по тарілці і барабані ударяють кінцем смичка.

Троїста музика Мельнице-Подільського оркестру складала: Д.Баранюк – скрипка, Я.Зуляк – цимбали і М. Гаврилюк – басоля.

У програмі народного хору ім. Г.Верьовки є цікавий інструментальний номер “Весільний марш” (українські народні мелодії в

обробці В. Попадюка). Його виконував інструментальний ансамбль у складі шести музикантів: В. Попадюк – сопілка, тилинка, З. Ватаманюк – цимбали, К. Євченко – коза, сурма, ріг; О. Мельник – бубон; В. Караманов – скрипка і М. Задорожний – козобас.

У Державній заслуженій капелі бандуристів України, крім бандур, використовуються інші народні інструменти: сопілка, цимбали, ладові кобзи-баси, баяни, смичковий контрабас, литаври, тарілки, трикутник.

В Україні існує велика кількість річних народних інструментів. Деякі з них (кобза, бандура, цимбали, скрипка, басоля, ліра, сопілка, бубон) мають древню історію, пов'язану з народно-танцювальною творчістю. Серед них і ті, які використовувалися у минулому, а нині відроджуються і використовуються в народних інструментальних ансамблях кувиці або свириль, ріжок, коза, дуда; інструменти військового козацького побуту – сурма, дерев'яна труба, тулумбаси. У західних областях України є такі інструменти, як денцівка, дводенцівка, флюяра, трембіта, дрімба, бугай, бийкоза, або козобас та інші [4].

Висновки. Як показала народна ансамблева інструментальна практика, в троїстій музиці, як і в інших народних складах, головна роль належить скрипці. На кафедрі музичного фольклору в інструментальний ансамбль входять скрипки, цимбали, сопілки, контрабас (іноді басоля), великий барабан з тарілкою, бубон. В його репертуарі традиційна народна музика Гуцульщини, Буковини, Полісся, танцювальна музика, а також авторські твори, в основі яких народні мелодії.

Хочеться вірити, що відродження народної музики з її традиційними обрядами у виконанні народних інструментальних ансамблів займе своє почесне місце в національній культурі свого народу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – Київ, 1967.
2. Іванов А. Оркестр українських народних інструментів. – Київ, 1988.
3. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. – Київ, 1955.
4. Пшеничний Д. Інструментовка для оркестру народних інструментів. – Київ: Музична Україна, 1985.
5. Столярчук Б. Інструментування для народних ансамблів. – Рівне, 2001.
6. Украинские народные наигрыши (составитель В. Гуцал). – М.: Музыка, 1986.



УДАРНІ ІНСТРУМЕНТИ В НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ УКРАЇНИ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Анотація. У статті розглядаються основні ударні музичні інструменти, що використовуються в народно-інструментальному виконавстві України та української діаспори. Диференційовано академічні ударні інструменти та традиційні народні, зокрема українські та інших народів. Проаналізовано специфіку використання ударних інструментів у колективних формах народно-інструментального виконавства українців та різних виконавських стилях.

Ключові слова: ударні інструменти, народно-інструментальне виконавство, українська діаспора, виконавські стилі.

Аннотация. В статье рассматриваются ударные музыкальные инструменты, которые используются в народно-инструментальном исполнительстве Украины и украинской диаспоры. Проведена дифференциация академических ударных инструментов и традиционных народных, в частности украинских и других народов. Проанализирована специфика использования ударных инструментов в коллективных формах народно-инструментального исполнительства украинцев и в различных исполнительских стилях.

Ключевые слова: ударные инструменты, народно-инструментальное исполнительство, украинская диаспора, исполнительские стили.

Annotation. This article considers the primary percussion instruments that are used in folk-instrumental performance art of Ukraine and Ukrainian diaspora. Academic and tradition folk instruments (especially Ukrainian and other nations) are being differentiated. Specifics of percussion usage in collective form of Ukrainians' folk-instrumental performance art and different performing styles are being analyzed.

Keywords: percussion instruments, folk-instrumental performance art, Ukrainian diaspora, performing styles.

Постановка проблеми. Яскравою складовою національних мистецьких здобутків України є музичний інструментарій «у його регіональному, типологічному, тембральному, ужитковому розмаїтті» [4]. Хоча для Європи й Азії були притаманні спільні тенденції розвитку музичного інструментарію, для української музичної культури притаманні оригінальні зразки інструментів, що вирізняються специфічною формою і конструкцією, сферами побутового й обрядового використання.

До найдавніших різновидів музичного інструментарію, у т. ч. й українського, належать ударні – ідіофони (самозвучні, де джерелом звуку є сам корпус) та мембранофони (перетинкові, де джерелом звуку є натягнута пластина, переважно шкіряна). Вони поділяються на інструменти без визначеної висоти звуку і з визначеною звуковисотністю.

Їх поширеність в автентичному фольклорному середовищі збереглася упродовж довгого історичного періоду, хоча й зі своїми регіональними відмінностями. У XX ст. використання українських народних ударних інструментів поширилося і на сферу професійної композиторської творчості та практики академічного виконавства в інструментальному й вокально-інструментальному жанрах.

Метою пропонованої статті є аналіз народно-інструментальної виконавської сфери використання ударних інструментів, специфіку їх поширення у колективних формах народно-інструментального виконавства теренної та закордонної частин України.

Аналіз досліджень. Ударні інструменти – першочергова складова всіх інструментознавчих класифікацій зарубіжних і українських науковців. Ударні інструменти досліджувалися за двома напрямками – як складові фольклорного музикування та в якості окремого відгалуження академічного виконавства. В українському етноінструментознавстві ударні представлені в багатьох дослідженнях ще кінця XIX – початку XX ст. – М. Лисенка [6], Г. Хоткевича [15], В. Шухевича [17], а пізніше й другої половини XX – початку XXI ст. – А. Гуменюка [3], І. Мацієвського [8; 9], Б. Яремка [18], М. Хая [13; 14], Л. Черкаського [16] та ін. Окремо слід відзначити монографію Б. Кіндратюка, присвячену дзвонарському мистецтву [5] та роботи В. Дутчак [4], Л. Пасічняк з ансамблевого народно-інструментального мистецтва [11; 12].

Академічний напрям виконавства на ударних інструментах в Україні найширше репрезентований у дослідженнях С. Бибікова [2], П. Круля [6], О. Олійника [10] та ін.

Комплексний аналіз сучасного використання ударних інструментів у їх фольклорній та академічній сферах української музики становить актуальність і новизну пропонованої статті.

Виклад основного матеріалу. Основою органологічної типології інструментарію є відома класифікація К. Закса – Е. Горнбостеля. Її універсальність, в основі якої – джерело звуку, спосіб звукоутворення та конструкція, – підтверджується можливістю класифікувати будь-який етнічний, субетнічний чи регіональний інструментарій.

Ударні музичні інструменти – найдавніші в часі. Їх форма і функційне призначення – наслідування шумів і звуків природи та тваринного світу. Це виразно проявилось вже у первісній культурі, обрядах і ритуалах, побуті, відпочинку. Представлення ударних інструментів в українській музичній культурі дуже широке – як шумових, так і звуковисотних – від найдавніших часів (інструменти з Мізинської стоянки). При чому, більшість цих інструментів існує і досі в своєму первинному вигляді.

Народні ідіофони (ударні шумові інструменти) мають побутове походження, їх матеріалом є як дерево, так і метал. Це – різноманітні самозвучні – «підкова», «дошка», «тріскачка», «деркач», «брязкальця», «ложки», «тарілки», «клепала», «било», «рейка», «дзвінок», «дзвін», «калатала», «дримба» (варган) та ін. Вони поділяються на *ударні* (з використанням удару об інструмент чи один об одного, чи обертанням); *щипкові* (щипок частини інструмента); *фрикційні* (тертя частин). Їх призначення – сигнальне (позначення присутності, часу, інформаційне сповіщення), трудове (при випасі худоби), відпочинкове (до танцю). Практично всі поширені в Україні самозвучні інструменти не змінили свого і вигляду, і призначення. Багато з них мають свої дитячі прототипи, використовуються для початкового музичного ритмічного виховання. У фольклорних ансамблях такі інструменти використовуються і досі. Проте, із розвитком професійного виконавства їх часто замінюють на академічні інструменти, наприклад, коробочка, трикутник, тарілки.

У складі українських народно-інструментальних ансамблів і оркестрів ударні інструменти є обов'язковими, оскільки забезпечують ритмічну функцію, в більшості визначають характер виконуваного репертуару, часто виступають етнічними показниками музичного жанру – обрядового чи для слухання.

Ще з перших офіційно організованих народно-інструментальних колективів спостерігається використання ідіофонів – в оркестрі Л. Гайдамаки (Харків, 20-ті рр. XX ст.), це, зокрема, трикутник і тарілки. Сьогодні ці інструменти – неодмінна складова фольклорних аматорських і професійних колективів (зокрема, Національного академічного оркестру народних інструментів, Національної капели бандуристів ім. Г. Майбороди, оркестрових груп регіональних філармонічних колективів пісні й танцю та ін.).

Найбільшого значення і розповсюдження мали «дзвони», які використовувалися як сигнальний інструмент, особливо в релігійній практиці. Дзвонова культура мала широке розповсюдження в Україні й

Європі. Дзвони розрізнялися за величиною, а відповідно й за висотою звучання і тембром, залежним від якості металу для інструментів. Їх аналогом в академічному музичному виконавстві є дзвони оркестрові (комплект підвішених циліндричних металевих трубок з хроматичним звукорядом). Сьогодні дзвонове мистецтво включає і використання карильйона – ударного музичного інструмента, що становить набір точно вистроєних невеликих дзвонів з механічним керуванням, подібним до клавіатури фортепіано.

Серед народних фрикційних ідіофонів з визначеною висотою сьогодні популярності в музичному фольклорному виконавстві набирають коси і пилки. Коса – в сільському господарстві є універсальним ручним металевим знаряддям на довгій дерев'яній основі для скошування трави і злаків. Її величина і якість металу впливають на висоту звучання. Пилка – металевий інструмент з численними лезами для різання твердих матеріалів (дерева, металу тощо).. Пилки різної довжини і товщини в основному використовуються і як ударні, і як вібруючі інструменти. Підбір різних кіс і пилок створює цікавий звукоряд, що використовується в музичних творах фольклорної стилізації виконавцями Національного академічного оркестру народних інструментів, Національної капели бандуристів імені Г. Майбороди, регіональних танцювальних ансамблів, Камерного хору «Київ» та ін.

Народні мембранофони, в яких джерелом звучання виступає натягнута шкіра, плівка, міхур тварин, виникли пізніше ідіофонів. В українській музичній культурі найпоширенішими народними мембранофонами були «бубон», «барабан», «литаври» (військовий інструмент запорізького війська).

Мембранофони також поділяються на *ударні, фрикційні, мирлитони*.

Серед ударних – литаври, барабани, бубон. «Литаври» («котли»), поширені у військовому побуті українського війська, були не тільки похідними інструментами, але й священними військовими символами. Вони різнилися за величиною, а відповідно, й висотою і силою звучання. Увійшовши до оркестрової музики XVII – XVIII ст., литаври стали незмінною основою ударної групи інструментів в європейській культурі. Вони також використовувалися і в оркестрах українських поміщиків – Розумовського, Юсупова та ін. Сьогодні литаври – обов'язкові в оркестрах народних інструментів, де використовуються 4-5 інструментів різного розміру з механічною педалізацією, що дозволяє перестроювати інструмент в межах півтора тону.

Бубон і барабан (великий і малий) – незмінні темброво-ритмічні інструменти військової, танцювальної культури. Вони входять і до

традиційної ансамблевої тріоїстої музики. Барабан комплектується часто і з тарілкою. Бубон («решітко») може мати в комплекті брязкальця, які доповнюють темброву палітру інструмента. Бубон і барабани сьогодні входять як обов'язкові до складу професійних і аматорських українських народно-інструментальних колективів.

Серед фрикційних мембранофонів найпоширенішим є бугай, інструмент із специфічним тембром, певної висоти, що використовується як ефектний колоритний засіб для театралізованих фольклорних епізодів музикування в багатьох народно-інструментальних колективах.

Мирлитони або «наспівні барабани» не утворюють «власних» звуків і не змінюють їх висоти, а лише підсилюють людський голос і, що найважливіше, трансформують його, надаючи нового, характерного забарвлення за допомогою коливань перетинки, якою може бути притулений до гребінця цигарковий папір чи тонка віброюча плівка [16, с.52–53]. Серед мирлиторів поширеними в Україні є «гребінець» та «очеретяна цівка», які використовуються як примітивні дитячі інструменти, рідше в сучасному народному виконавстві.

Як визначає у дослідженнях Л.Пасічняк, народно-інструментальні ансамблі диференціюються за інструментарієм, що входить до них; за характером побутування (автентичні у народному середовищі з використанням традиційної музики, аматорські колективи як перехідний вид між автентичним та професійно-академічним народно-інструментальним ансамблевим мистецтвом, професійно-академічні); за виконуваним репертуаром (академічні народно-інструментальні ансамблі, джазові та естрадні ансамблі з використанням народного інструментарію) [12].

Використання в народно-інструментальних колективах традиційного ударного інструментарію є закономірним, проте поступово відбувається і залучення академічних ударних музичних інструментів до професійного виконавства на народних інструментах. Серед них, зокрема, ксилофон, маримба, дзвіночки, вібрафон, кастаньєти, литаври та ін.

Найпоширенішою сьогодні є т. зв. *класична ударна установка* (з англ. *drum set* або *drum kit*), до якої входять скомбіновані між собою інструменти, спеціальним чином встановлені для гри одним виконавцем. Ранні ударні установки були відомі під назвою *trap kits* (коротка рекламна назва), до якої входили інструменти сімейства мембранофонів. Звичайно в комплексі були бас-барабан, малий барабан на підставці, маленька тарілка та інші ударні інструменти прикріплені до бас-барабана або до невеликого столу. По всіх інструментах окрім бас-барабана грали паличками або щітками. Бас-барабан періодично

вдаряли ногою для видобування звуку, звідки дотепер зберігається назва *kick drum*. В сучасному варіанті бас-барабаном завжди керують педаллю. Іноді грають навіть з двома педалями для досягнення більшої швидкості. Частина назви *trap set* перейшла в сучасний термін *Trap Case*, котрим називають кофр, що використовується для перевезення підставок, педалей, паличок та різних ударних інструментів.

До ударної установки сьогодні входять тарілки креш, райд, хай-хети, навісні та підлоговий том-томи, малий барабан та бас-барабан, а також, іноді, інші ударні інструменти.

Ударна установка, як універсальний комплекс музичних інструментів, широко використовувалася з початку ХХ ст. у джазових, вокально-інструментальних ансамблях, естрадних колективах (ансамблях і оркестрах різного складу). Поступово сфера її використання значно розширилася – вона є незмінною у естрадно-симфонічному оркестрі, а сьогодні – і в симфонічному оркестрі, використовується в камерних ансамблях різного складу. В сучасному виконавстві також часто використовують *перкусію* (від англ. *percussion* – удар) – це загальна назва ударних інструментів, які не входять до складу класичної ударної установки. Серед них – бонги, бубон, дерев'яна коробочка, дзвіночки, конги, кастаньєти, маракаси, табла, тамбурин, трикутник, тріскачка, шейкери та багато різноетнічних ударних інструментів. Інструменти перкусії використовуються в поєднанні, у всіх видах музичних оркестрів та ансамблів – академічної, естрадної музики, сучасного джазу.

Традиції народно-інструментального музикування зберігалися і в середовищі української діаспори, де виготовлення і використання ударних інструментів продовжується до сьогодні. Це зокрема, спостерігається в діяльності колективів Північної Америки «Коріння» (США), «Кубасонікс», «Зубрівка», «Дунай», «Буря», «Заповідь», «Зірка», «Довіра» (Канада).

За дослідженнями В. Дутчак «на сучасному етапі українські музичні інструменти в діаспорі широко використовуються не лише для відтворення національних музичних композицій. Вони, як автентичні зразки, виступають каталізаторами взаємодії різних виконавських напрямів світового мистецького простору, що синтезують український фольклор, кантрі, поп-музику, old time, джаз та академічні проекти, визначаючи формування стилю «world music». Такий стиль репрезентують сучасні виконавці українського зарубіжжя – скрипаль Василь Попадюк та гурт «Papa Duke», бандурист Віктор Мішалов, виконавець на багатьох інструментах Брайєн Черевик і гурт «Kubasonics» та багато інших... Життєдайність подібних новацій підтверджує і мистецький проект кінця 90-х рр. «З

Парижу до Києва» співачки Алексіс (Олесі) Кохан. В ньому представлений симбіоз національної специфіки автентичних українських інструментів (ліри, дуди, кобзи, діатонічної бандури) з оригінальними тембрами і ритмами афроамериканських ударних інструментів» [4].

Взаємодія різних культур сприяла не лише розширенню репертуару, що використовується в народно-інструментальному виконавстві, але й запозиченню інструментів, їх взаємодії, підтвердженням чому є нові стилі музикування – world music, етнофолк та ін.

Висновки. Отже, сучасний етап використання ударних інструментів в українській культурі представляє складну поліфонічну площину синтезування як традиційного ударного інструментарію в його регіональному розмаїтті, так і поширених академічних інструментів, що широко застосовуються як в колективному музикуванні, так і в певних музичних стилях.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреева О. Ударні інструменти сучасного симфонічного оркестру / О. Андреева. – Київ: Музична Україна, 1985. – 72 с.
2. Бибилов С. Комплекс ударных музыкальных инструментов с костей мамонта / С. Бибилов. – К.: Наукова думка, 1981. – 107 с.
3. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А. Гуменюк. – К., 1967. – 244 с.
4. Дутчак В.Г. Музичний інструментарій українців зарубіжжя: збереження традицій та сучасні новації / В. Дутчак // Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті: Збірник матеріалів III Міжнародного конгресу. – Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2010. – С.199–204.
5. Кіндратюк Б. Дзвонарська культура України: монографія; [наук. ред. Ю. Ясіновський] / Б. Кіндратюк. – Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2012. – 898 с. + CD. – (Історія укр. музики: Дослідження, вип. 19 / Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича НАН України).
6. Круль П. Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування / П. Круль. – Івано-Франківськ: Плай, 2006. – 164 с.
7. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти / М. Лисенко. – К., 1995. – 64 с.
8. Мацневский Игорь Владимирович. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. Мацневский. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
9. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів / І. Мацієвський. – Вінниця: Нова книга, 2012. – 464 с.
10. Олійник Д. Б. Ксилофон у просторі музичної культури Європи (VIII ст. до н. е. – початок XXI ст.): автореф. дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Олійник Дмитро Борисович; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2016. – 16 с.
11. Пасічник Л. Троїста музика в народно-інструментальному мистецтві України XX століття / Л. Пасічник // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – Вип. IV. – С. 133–144.

12. Пасічняк Л. Народно-інструментальний ансамбль в Україні ХХ століття (спроба типологічної класифікації) / Л.М.Пасічняк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип.V. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С. 108–116.

13. Хай М. Музика Бойківщини / М.Хай. – К., 2002. – 304 с.

14. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М.Хай. – Київ – Дрогобич, 2007. – 544 с., іл.

15. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Харків, 1930. – 288 с.

16. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти / Л.Черкаський. – К., 2003. – 264 с.

17. Шухевич В. Гуцульщина / В.Шухевич. – Третя частина. – Верховина, 1999. – 272 с.

18. Яремко Б. Етноінструментознавство. / Б. Яремко. – Рівне, 2003. – 188 с.



УДК 780.614.13:37(477.81)

Г.М. Топоровська,
м. Рівне

АНАТОЛІЙ ГРИЦАЙ – ЗАСНОВНИК ПРОФЕСІЙНОЇ БАНДУРНОЇ ОСВІТИ НА РІВНЕНЩИНІ (до 60-чя відкриття класу бандури на Рівненщині)

Анотація. В статті йдеться про життєвий і творчий шлях Анатолія Юхимовича Грицай – засновника бандурної освіти на Рівненщині. Показана багатогранність таланту патріарха кобзарського мистецтва нашого краю.

Ключові слова: Анатолій Грицай, народні інструменти, бандура, виконавство Рівненщини.

Аннотация. В статье идет речь о жизненном и творческом пути Анатолия Ефимовича Грицай – основателя бандурного образования на Ровненщине. Показанная многогранность таланта патриарха кобзарского искусства нашего края.

Ключевые слова: Анатолий Грицай, народные инструменты, бандура, исполнительство Ровненщины.

Annotation. Speech goes in the article about the vital and creative way of Anatoliy Yefim Grisay – founder of bandura education on the Rivne region. Shown many-sided nature of talent of patriarch of kobza-player art of our edge.

Keywords: Anatoliy Grisay, folk instruments, bandura, carrying out of the Rivne region.

У цьому році численна громада прихильників і шанувальників національного музичного мистецтва нашого краю відзначатимуть 60-річчя відкриття класу бандури на Рівненщині.

Метою статті є розкриття значення творчої особистості А.Грицає в становленні бандурної освіти Рівненщини.

Кобза і бандура – найулюбленіші українські народні струнно-щипкові інструменти, що дожили до сучасності ще з часів Київської Русі.

Не секрет, що в багатьох країнах світу національні інструменти збереглися лише як історичні реліквії, цікаві перш за все вченим-фахівцям, дослідникам фольклору, етнографії, отож вони не мають виходу на концертні естради, на широкого слухача. Зовсім по-іншому склалось із бандурою у нас в Україні. Вона досі – один із найбільш популярних і шанованих інструментів.

На Рівненщині цей унікальний інструмент подав свій голос на одному із обласних оглядів художньої самодіяльності в лютому 1945 року і був зворушливо сприйнятий глядачами. А вже наступного року музикант Михайло Бережний створив ансамбль бандуристів, який користувався неабиякою популярністю до 1951 року, а потім з об'єктивних причин був розформований

У гуртках художньої самодіяльності бандура не мала широкого розповсюдження через відсутність класів бандури у музичних школах, брак викладачів і значний дефіцит цих інструментів у продажі. І лише у 1957 році, коли у Рівненське музичне училище на посаду викладача класу бандури по направленню прибув випускник Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського Анатолій Грицай, цей легендарний інструмент почав здобувати справжню популярність.

Родом Анатолій Грицай – із кобзарського Чернігівського краю. Але долею судилося йому возвеличити нашу Рівненщину і, як сказав Микола Чорний- директор Школи кобзарського мистецтва у Нью-Йорку: «Ви зуміли запалити прометеївський вогонь кобзарства не тільки в Рівному, але й по цілій Волині» [6].

Учень славетного кобзаря і талановитого педагога Володимира Андрійовича Кабачка, Анатолій Юхимович Грицай повністю занурився у педагогічну роботу, творчий процес, активну пропаганду кобзарського мистецтва. І через усе своє життя з величезною шаною проніс ім'я свого учителя. Квіти, подаровані на концертах, Анатолій Юхимович завжди ставив перед портретом В.Кабачка. І ті мудрі думки свого наставника, ще глибше розвив А. Грицай: «Бандура – то святий вогонь, що очищає нині душі і спопеляє все низьке у них, піднімає нас над суєтними миттєвостями і возносить у сфери мудрості і мужності. Вона є береги-

нею нашого роду. Слухати спокійно її неможливо. Вона хвилює, тривожить, її люблять і ненавидять. Так, так – останнє було і колись, і, на жаль, є і тепер. Всі вороги України боялись її. Кобзарська пісня – наш щит і меч, і це добре розуміли недруги нашої державності» [5]. Щедро обдарований Богом талантом поета, композитора, педагога, він прискіпливо відбирав здібних дітей до свого класу. Учнями першого курсу стали: Мирослава Хакімова, Віра Бордюг. А учень класу домри Йосип Яницький перевівся в клас молодого педагога. Згодом лави кобзарського студентства поповнили: Дмитро Соколовський, Галина Паламарчук, і ще пізніше Олена Думіцька, Людмила Мисечко-Фусик.

Своєю талановитою педагогічною працею Анатолій Грицай благословив у широкий світ чималий гурт бандуристів, які понесли із собою саму душу українського народу. Понад сто його учнів роз'їхалися по всій Україні, популяризуючи кобзарське мистецтво. Серед них – артисти філармоній, керівники і учасники творчих колективів, викладачі музичних шкіл та училищ. Багато з них стали лауреатами різноманітних мистецьких конкурсів. Ось лише декілька імен серед сотні відомих: Тетяна Бенедюк, Мирослава Очеретяна, Оксана Крук, Назар Волощук, заслужені артисти України Галина Топоровська та Василь Пиндик, заслужений діяч мистецтв України Йосип Яницький, заслужений працівник культури України Валентина Кузьменко та інші. Про всіх своїх учнів Анатолій Юхимович сказав щиро, з любов'ю і гордістю: «Всі мої учні – українства цвіт» [5]. До речі, учитель Грицай надзвичайно педантично зберігав у себе відомості про своїх учнів. Наприклад, був у нього такий журнал, в якому записані не лише імена та прізвища студентів, а й місце їхньої роботи. Він усе своє життя турбувався своїми вихованцями, радів їхнім успіхам, допомагав і підтримував. А в іншому журналі, починаючи з 1968 року, записував всі концертні виступи учнів. «Станьте літописцями, нотуйте все про свою концертну діяльність, потім – як знайдете», – учив і радив Анатолій Юхимович.

Він безмежно любив свою справу, якій віддав усе життя. І його думки надзвичайно цінні для нас. «У нашій ділі важливий талант. Мусить бути поклик серця до справи, яку обираєш. Без цього людське життя може перетворитися в справжнісіньку драму. Що правда, навряд чи хтось візьметься з першого погляду сказати про людину: є в неї талант чи немає. Можу сказати одне – талановиті люди обов'язково досягають свого» [1].

З ім'ям А. Грицай пов'язані найяскравіші сторінки розмаю кобзарської справи нашого краю. Він створив найперший в училищі

ансамбль бандуристок, який з пропагандистською метою виступав з концертами в усіх куточках області.

Анатолій Юхимович був організатором знаменитого квартету бандуристок. Це була велика і яскрава мистецька сторінка не лише Рівненщини. 25 років чарував своїм натхненним співом цей унікальний колектив. Серця і душі Євгенії Ігнат'євої, Ніни Марчук, Наталії Грицай і Євгенії Висоцької об'єднувала любов до пісні. Для нього Анатолій Грицай творив незабутні аранжування. Згодом квартет став відомим на всю Україну. «Поліські соловейки» – так називав їх свого часу Анатолій Авдієвський. А з часом почали називати «золотим», бо на всіх конкурсах і фестивалях отримував золоті медалі, або призові місця.

Його знімали в кіно, на телебаченні, почувли далеко закордоном, про нього писали столичні газети і А. Грицай:

«Співа квартет ...

Наш рідний рівненський квартет.

Бундури променяють натхненність.

А голосів який високий сонцезлет!

Схилимось перед ним доземно ж

Схилимось...

То – невмирущий піснеспів.

Він і сьогодні нас тривожить.

Таких дзвінких джерельно чистих голосів.

Почуєш –і забудь не зможеш» [2].

Наприкінці 60-х років А.Грицай створив і очолив капелу бандуристів при обласному будинку художньої самодіяльності профспілок, яка мала шалений успіх і не дивно, що 1973 року вона вже взяла участь у першому творчому звіті майстрів мистецтв і художніх колективів Рівненщини в столичному палаці «Україна» і отримала схвальні відгуки фахівців найвищого рангу. Витоки кожної пісні, які капела виносила в світ, чарували і хвилювали людей, пробуджували в них високі почуття. Багато щасливих і радісних миттєвостей пережито учасниками цього колективу, серед який були не лише бандуристи. Народна артистка України Лідія Кондрашевська у великому зошиті, де Анатолій Юхимович збирав автографи визначних людей, залишила запис: «Це велике щастя для мене, що зі мною займалися такі люди, як: Марія Байко, Анатолій Кос-Анатольський, Євгенія Мірошниченко, і Ви – Анатолій Грицай» [5].

Нас, учнів завжди вражала дивовижна енергія, з якою Анатолій Юхимович турбувався про талановитих людей, про те, щоб інші знали про них якомога більше. А сам, як правило, залишався «за кадром».

Гортаючи щоденники читаємо: «У мене талант слухача. Скількох я вже наслухався і надивився про те говорить моя книга автографів, гастролерів нашого міста. Люблю талановитих людей і не можу, не можу ними намилюватись» [5].

А ще є висловлювання Т.Г. Шевченка «Розповсюджувати... славу славних художників, розповсюджувати у суспільстві смак і любов до доброго і прекрасного – це молитва чоловіколюбця – Богу і посилено безкорисна послуга людині»[5]. Ці мудрі Кобзареві слова стали для Анатолія Юхимовича цілющим духовним джерельцем подвижницької справи.

В 1966 році А.Грицай створив постійно діючу художню виставку фойє училища і яку вів майже сорок років на громадських засадах. Це були уроки високої духовності для багатьох поколінь студентів училища. Це унікальний витвір його рук, своєрідна мистецька енциклопедія. Виставка постійно змінювалася матеріалами, присвяченими як культурним, так і громадсько-політичним та історичним подіям суспільного життя. Воістину, ця багаторічна подвижницька праця немає аналогу.

В одному із останніх інтерв'ю на Рівненському телебаченні, Анатолій Юхимович зізнався: «Я, можна сказати, віддав на цю виставку все своє життя. Хтось купував машини, дачі, а я – журнали, газети, аби розширити матеріали для нових тем».

Він уболівав за розширення світогляду нашої молоді, за прилучення до високого мистецтва.

Без перебільшення Анатолія Юхимовича можна назвати літописцем як училища, так і концертно-театрального життя міста й області. Дуже бережно зберігав Анатолій Грицай автографи відомих митців, які виступали в Рівному, а ті в свою чергу, із захопленням відгукувалися про «дивацькі» справи рівненського бандуриста.

Протягом всіх років своєї педагогічної праці А.Грицай занотовував свої думки, що до кобзарства, виконавства на бандурі, роздуми про те, що собою являє сучасний бандурист, яка його суть, що для нього найголовніше, найхарактерніше. І ці думки склали своєрідні заповіді, правила та моральний кодекс кобзарів. «Ні жодного концерту без бандури. Для цього всіма фібрами душі прагнути сцени не ради власної справи, користі, вигоди, а заради уславлення кобзарської музи. Для цього не жаліти часу, сил та енергії. Невтомно самому шукати собі слухача, публіку, місце виступу, тобто той стартовий майданчик, з якого може злетіти кобзарська пісня. Кожен повинен старатися уміти виконувати вокальну музику, акомпанувати іншим співакам чи

інструменталістам і, в обов'язковому порядку, грати на сцені чисто інструментальну музику» [3].

Анатолій Юхимович постійно ішов з нами, своїми вихованками поміж люди, з рідною думою і піснею, з голосом бандури. І ніколи не говорив про якісь матеріальні труднощі, а найперше хвилювався за Україну, вболівав за її завтрашнє. У своїх багатотомних щоденниках, які вів ще із шкільних років, і в листах, які, власне є віддзеркалюванням його душі, помислів, мрій, роздумів, сприйняття світу, ми бачимо своєрідне біополе високої духовності, інтелігентності. І ті мудрі його слова знову і знову впадають глибоко в душу:

«Ми- нація бояна, козака Мамая, Марусі Чурай, ми – нація Соломії Крушельницької, Мишуги, Бориса Гмирі, ми – нація Шевченка, Франка, Л.Українки, а ще Л.Костенка, В.Стуса, Д.Павличка ми – нація Мазепи, Петлюри, і Бандери ми- народ Лисенка, Кошиця, Авдієвського, ми – сама Пісня, Дума, Поезія і це все при тому, що ми дали супротив всім заборонам, які сипалися на нас як з рогу достатку ...

В Україні украдене минуле. Народ позбавлений фундаменту своєї пам'яті, своїх перемог, і своїх гірких поразок. Власне, історія – то Учитель. Ми позбавленні свого учителя. Люди, як сліпі котенята тиняються по своїй землі і не знають, і не бачать на якій багатющій живуть землі і які вони талановиті ...[5].

Переконаність у своїй правоті – це теж талант ...

Будь наступальною натурою, під лежачий камінь вода не біжить. Мрій, а ще більше працюй. Працюй до поту, до болю, в пальцях, іншого шляху нема до парнасу слави ...

Вбирай увесь світ і все прибандурюй ...

Скільки того добра розкидано по книгах, постарайся нічого розумного не пропустити. Все набуте тобі в особисту чергу знадобиться, а в недалекому майбутньому, сподіваюсь, воно десь відлуниться в твоїх учнях і просто в оточуючих, треба не тільки вчитися, а й вчити. Кожна людина – сонце і може мати свої планети. Тож чим людина цікавіша, тим більше вона буде притягати до себе інших ...

Займайся і запам'ятай: Бандура, як і музика взагалі, не любить тих, хто працює трохи. За трохи праці і слави трохи ...

Відвідай музей Л. Українки, М. Рильського, П. Тичини, які були великими поклонниками кобзарства і, при можливості, виступи там ...

Треба Баха грати поліфонію. Там для нас море відкритті. Композиції учись тільки не в ущерб виконавству на бандурі ...

У нас іде сніг. Гарно. Біло. Поетично. Це погода для таких ліричних натур, як ти. Твори для бандури якусь Сніжну фантазію, Білу казку, Зимову акварель і т.п. [4].

Патріотичні почуття надихали Анатолія Гриця на написання віршів, у яких висловлював думки про долю рідної мови, України, звісно ж, про пісню, про бандуру.

Багато з них знайшли місце на шпальтах часописів.

Вслухаймось у вірш Анатолія Гриця, де надзвичайно точно віддзеркалилась його кобзарська і людська душа:

Ми кобзарі – землі поети!

Який порив ! Які пісні!

Чуттів незміряна планета,

Світ сонячний і навісний!

Акордів грім натхненно дужий,

Жаданих весен – клич-гроза,

Яка краса!

А хтось – байдужий ...

А в когось – радості сльоза ... [2].

Усе життя і творча біографія патріарха кобзарської справи на Рівненщині Анатолія Гриця – то боротьба за утвердження національної ідеї і біль за понівечене українське слово та українське мистецтво.

Він жив так, як йому підказувало серце, як хотіла його щира душа, наповнена безмежною любов'ю до бандури, мови, України.

Він був усюди: на мітингах, на конференціях, на зустрічах з відомими людьми, щоб потім почуте Слово про святу українську правду донести до своїх учнів.

Вся його постать – це випромінювання доброти, чуйності, людяності і скромності. Навколо нього була аура значимості, величності, небесності, благородства. А ще -високий професіоналізм.

Будучи надзвичайно скромною людиною Анатолій Юхимович ніколи не намагався бути на «виду». Як філософ Григорій Сковорода ішов він по життю, не маючи ні звань, ні нагород. Але мав любов до людей, доброту і мудрість. І удостоївся найвищої нагороди – любові та шани від людей. Його життя стало величним маяком. Високу оцінку надав Микола Чорний (США), сказавши: «В історії України, маестро Анатолій Гриця буде записаний як амбасадор свого народу в кобзарстві і її культурі...

Достойний пане Маестро! Ви є кобзарське світило для нашого українського народу!». В одному із віршів Анатолія Гриця є такі рядки:

З кобзарських верховіть я світ наш осягну.
Бандури дзвін – мого життя знамено.
І віриться чомусь, що й світ колись пізнає
Мій труд і вклониться йому доземно.
Вклоняємось сивочолій мудрості, покобзареним літам, високому професіоналізму Анатолія Юхимовича Грицяя.

Впродовж десяти років проводиться обласний фестиваль-конкурс бандурного мистецтва імені Анатолія Грицяя.

Вийшли друком його збірки: вокальні твори для голосу в супроводі бандури «Бринять душі моєї струни», «Зошит юного бандуриста», поетична збірка «Бандура – душа моя».

Щорічно, 12 вересня, в день пам'яті Анатолія Грицяя, студенти та викладачі музичного училища йдуть до могили кобзарського корифея, аби вклонитися йому доземно за його неповторність, талановитість і чесність.

Потужна кобзарська школа, створена ним – це яскрава і самобутня квітка у великому розмаїтому вінку бандурного мистецтва України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Газета «Сім днів» 10 жовтня 1997 р.
2. Грицай А. «Бандура – душа моя», Рівне 2007 р., стр.15,17,45.
3. Грицай А. «Заповіді, правила та моральний кодекс кобзарів», Рівне 2006.
4. Грицай А. Листи до Топоровської Г.М.
5. Грицай А. Щоденники.
6. Чорний М. Листи до Грицяя А.Ю.



УДК 681.817.5:94

*Н.Є. Турко,
м. Рівне*

БАЗОВІ ФАЗИСИ ВДОСКОНАЛЕННЯ КОНСТРУКЦІЇ БАНДУРИ ЯК АКАДЕМІЧНОГО КОНЦЕРТНОГО ІНСТРУМЕНТА

Анотація. У пропонованій статті розглянуто історичні передумови виникнення бандури, проаналізовано шляхи її удосконалення та становлення як академічного концертного інструмента.

Ключові слова: бандура, виникнення, становлення, вдосконалення, конструкція.

Аннотация. В предлагаемой статье рассматриваются исторические предпосылки возникновения бандуры, проанализированы пути ее совершенствования и становления как академического концертного инструмента.

Ключевые слова: бандура, возникновения, становления, совершенствования, конструкция.

Annotation. This article deals with the historical preconditions of the bandura, analyzed ways of its improvement and development as an academic concert instrument.

Keywords: bandura, origin, development, improvement, construction.

Постановка проблеми. Державна політика сучасної незалежної України як держави, що не лише визнає, але й реалізує визнані міжнародною спільнотою принципи та пріоритети спрямована на збереження культурної спадщини. У результаті чого як на практичному, так і на загальнотеоретичному рівнях виникає потреба в ґрунтовному науковому аналізі еволюції бандури – інструменту, який достойно репрезентує кращі музичні традиції нашої держави.

Метою статті є відслідкувати основні версії походження та проаналізувати ключові етапи вдосконалення конструкції бандури.

Аналіз досліджень. Генеза українського народного музичного інструменту бандури – складне питання, над яким працювали і досі працюють багато науковців. Аналіз еволюції конструкції бандури висвітлено у працях Є.Бобровнікова, В.Губ'яка, М.Давидова, І.Скляра, Г.Хоткевича та інших відомих музикантів та науковців.

Виклад основного матеріалу. Історія виникнення струнних інструментів в Україні сягає давніх часів. Вони з'явилися на теренах нашої держави разом з усіма іншими культурними, словесними, хліборобськими, мистецькими елементами ще в часи перших поселень Придніпров'я та Причорномор'я. Про той факт, що в Україні з давніх часів ужитку були струнні музичні інструменти свідчать старогрецькі та арабські джерела. Так, з візантійських джерел (591 рік) довідуємося про трьох полонених слов'ян-музикантів, що замість зброї у похід носили з собою музичні інструменти – кітари. Є аргументовані підстави вважати, що ці музиканти були попередниками запорозьких козаків.

Генеза слова «бандура», та й власне самого музичного інструменту – складне питання, над яким працювали і досі працюють багато науковців. Найбільш поширеною і, мабуть, найменш обґрунтованою є гіпотеза О.Фамінцина сформульована у 1891 році у його праці «Домра та споріднені інструменти російського народу», зводиться до того, що бандуру було винайдено в Англії на початку XVII століття, звідтіля вона

«перейшла» в Іспанію (bandurria), а пізніше – в Італію (pandora). З Італії, разом з професійними музикантами вона перекочувала до Польщі, а вже звідтіля прийшла в Україну, де стала народним інструментом.

Заперечує цю гіпотезу відомий музикант, дослідник, етнограф, педагог, бандурист – Гнат Хоткевич. Опрацювавши і перевірівши багато достовірних джерел, він дійшов висновку, що кобза – це старовинний інструмент, який має аналоги майже у всіх народів (від древніх єгиптян та ассірійців до народностей островів Тихого океану). У своїй праці «Музичні інструменти українського народу» Г.Хоткевич аргументовано стверджує: «Кобза-бандура, це чисто український винахід. Ніде і ні в кого українці цього інструмента не позичали, а створили для себе самі» [11, 21].

Уявлення про вигляд музичних інструментів княжих часів можна скласти на основі фресок Софійського собору в Києві, де зображено інструмент, який дуже нагадує кобзу пізніших часів. З цих ранніх часів назва «кобза» синонімізується з «бандурою». Уперше назва «бандура» у застосуванні до кобзоподібного інструмента в Україні зустрічається у повідомленні польського історика Ф.Сярчинського про Войташека – бандуриста Самійла Зборовського в 1580 році. Цей інструмент мав подовгастий корпус (резонатор), довгу і вузьку ручку і кілька струн. Бандури того часу робили з червоної верби, явора, клена – з деревини, яка має добрі акустичні властивості. Складалася така бандура з корпусу, вузької шийки з ладами та кількох струн. Подальша еволюція призвела до збільшення кількості струн, вкорочення грифа і заокруглення корпусу. З часом інструмент удосконалювався, відповідно, розширювався його звуковий діапазон і художньо-технічні можливості.

Розквіт кобзарського мистецтва припадає на XVI-XVII століття – один з найбільш складних і напружених періодів в історії українського народу та його культури. З творчістю бандуристів нерозривно пов'язана одна з вершин українського музичного фольклору – народний епос, найважливішими жанрами якого стали думи та історичні пісні. Широковідомі імена видатних кобзарів того часу – О.Вересая, І.Кравченка-Крючковського, М.Кравченка, І.Кучугури-Кучеренка, Є.Мовчана, Ф.Холодного та інших. У той період кобзи-бандури створювалися окремими народними майстрами або ж самими кобзарями, що зумовило очевидну відмінність конструкції інструменту, кількості струн, тощо. Усі здобутки кобзарів передавалися від учителя до учнів лише в усній формі.

XX століття ознаменувалося відродженням традицій, активізацією інтересу до народних музичних інструментів, зокрема, бандури. У 1909 році Науковим товариством у Львові було надруковано перший

підручник гри на бандурі Г.Хоткевича. У ньому автор описує форму та конструкцію бандури, а також вказує, що «найголовнішою хвилюючою бандури в теперішньому її виді є брак хроматизму» [12; 20].

Новостворена соціалістична держава, зважаючи на тогочасні реалії, вирішила, що народне мистецтво з успіхом можна використати як засіб ідеологічного впливу на маси. У робітничих клубах, сільських хатах-читальнях, навчальних закладах створювалися самодіяльні капели бандуристів, оркестри народних інструментів із використанням бандури. Одним з важливих наслідків цього процесу стало залучення бандури до сфери професійної діяльності. У 1918 році створено капелу бандуристів, засновником якої став відомий у майбутньому бандурист, педагог – Василь Ємець. Саме в Київській капелі поступово почали запроваджувати приструнки-півтони при основному звукоряді – G-dur, отже, в бандури з'явився хроматичний звукоряд. Але приструнки-півтони на шемстокові були розміщені над основними приструнками і це перешкоджало грі «харківським» способом, тому капела використовувала «чернігівський», згодом «київський» спосіб гри.

У 1925 році у Харківському музично-драматичному інституті Г.Хоткевич створює перший у вузівській мистецькій практиці України клас бандури і стає засновником професійної школи кобзарського мистецтва письмової традиції. Учнями і послідовниками Г.Хоткевича стали В.Кабачок (організатор класів бандури у Київському музичному училищі і консерваторії), Л.Гайдамака, Л.Фількенберг (лауреат всесоюзного конкурсу виконавців 1939 року).

Процес становлення академічної бандури йшов у напрямі поступового розширення звукоряду, впровадження хроматизації, поліпшення акустичних властивостей, створення і розвитку технічних можливостей професійного виконавства, осучаснення дизайну інструмента.

Першим з майстрів, хто на початку XX століття почав перестроювати бандуру на хроматичний звукоряд був майстер із Чернігівщини – О.Корнієвський, який за своє життя виготовив близько двох сотень бандур. Інструменти О.Корнієвського виготовлялися з верби, горіха, клена, мали гарне звучання і прекрасний дизайн. На голівці грифа часто вирізьблювали барельєф Т.Шевченка, шийка в багатьох інструментів була виточеною, подекуди з химерним різьбленням. Розширення звукоряду спричинило появу великої кількості струн (14 басів і 38 приструнків) на порівняно вузькому корпусі, розташованих дуже щільно одна біля одної, що негативно позначалося на технічних можливостях інструмента. Ця проблема спонукала майстрів до збільшення корпусу в наступних конструкціях інструменту.

У 20-30 роки за рекомендаціями Г.Хоткевича та В.Кабачка майстри Г.Палівець та В.Домонтович на Полтавщині виготовляли бандури харківської школи з елементами хроматизації для Полтавської капели бандуристів. На першому етапі вони робили вздовж кілків постійні поріжки під п'ятьма струнами в кожній октаві: музикант лівою рукою майже не видобував звуків, а лише в певний момент притискав відповідні струни до поріжків, а правою рукою видобував звук. Таким чином певні звуки підвищувалися на півтон.

Пізніше Г.Палівець зробив замість нерухомих поріжків рухомі важелі. Поворотом важеля звук струни підвищувався на півтон. Зразки таких бандур експонуються в Державному музеї театрального, музичного і кіномистецтва України. У 1930-х роках на таких бандурах грали багато професійних бандуристів, зокрема, артисти Державної капели бандуристів України.

У 1932 році бандурист із Кубані – К.Немченко-Куліковський у Харкові продемонстрував власну бандуру з елементами хроматизації і демпфером. У той же час за вдосконалення бандури київського зразка береться колишній відомий фортепіанний майстер В.Тузиченко. Він здійснив кілька спроб розширити звукоряд бандури, орієнтуючись на фортепіано. Так, у 1938 році він зробив бандуру з фортепіанною клавіатурою на басах і повним хроматичним звукорядом приструнків. Очевидно, це була прикра помилка: по-перше, тембр звуків, утворюваних щипком приструнків і ударом клавів по басах дисонував; по-друге, сама форма цього витвору є еклектичною і стала прикладом того, як не слід експериментувати з народними інструментами. Перед війною В.Тузиченко виготовив сім'ю хроматичних бандур – пікколо, приму, альт, бас, контрабас із загальним діапазоном від «ля» субконтроктави до «до» п'ятої октави. І хоча проблема хроматизації не була технічно вирішена, ідея використання сім'ї бандур прижилася в капелі бандуристів, а бандури-прими й альти – пізніше використовувалися в оркестрах та ансамблях народних інструментів.

У післявоєнні роки пошуки В.Тузиченка часто перехрещувалися з творчістю видатного майстра-конструктора – І.Скляра. Майстри незалежно один від одного шукали можливість удосконалення бандури, насамперед, засоби швидкого і надійного переключення тональностей. Спочатку це був багатоступінчастий ексцентричний валок, що служив водночас с підставкою для струн. Поворот валку в різні позиції перетворював інструмент у відповідні тональності. Проте, на практиці валок не фіксує чистого строю інструмента, а сама маса сталевго валка, що знаходиться на деці, значно погіршувала її резонансні можливості.

Згодом на зміну валику прийшов більш складний механізм переключення тональності. Суть його зводилася до того, що поворотом х відповідний звук в усіх октавах. Поворотом певної кількості важелів (їх у бандури шість) можна було швидко вистроїти відповідну кількість бемолів чи дізів. На початку 50-х років Державна капела бандуристів України під керівництвом О.Мінковського грала на бандурах О.Тузиченка, які мали такий механізм. Але механізм цей був надто важкий, корпус – великий, гриф – широкий, що значно ускладнювало гру на ньому, ліва рука швидко стомлювалася, бо її доводилося високо тримати, резонаторний отвір містився на нижній деці, через що звук був глухий.

Важливим етапом вдосконалення бандури київського зразка стала бандура конструкції І.Скляра, за якою з 1954 року Чернігівська фабрика музичних інструментів виготовляє уніфіковані бандури.

Талановитий самородок із Миргорода – І.Скляр з дитинства мав хист до співу, музики, гарно малював, складав вірші, але перевагу надав бандурі. Сам зробив собі інструмент на 6 басів і 23 приструнки. Оволодівши бандурою самотужки, організував у Миргороді самодіяльний ансамбль бандуристів, який невдовзі переріс у професійний колектив. І саме тоді він зрозумів, що наявні інструменти не задовольняють вимог бандуристів. За порадою Г.Верьовки, під керівництвом якого з 1946 року працював концертмейстером у Державному народному хорі, І.Скляр почав удосконалювати бандуру і успішно писати для неї музику.

Головна суть здійснених І.Скляром конструктивних змін бандури така:

подвоєно приструнки бандури на третьому та сьомому приструнках звукоряду, що дало можливість на приструнках знизу грати у будь-якій тональності, а на приструнках зверху – у тональностях на півтона нижче. Завдяки ідеї подвоєння приструнків запрацював універсальний механізм переключення тональностей.

Механізм переключення тональностей став більш компактним. І.Скляр вмонтував його у корпус так, що він мінімально торкається резонуючих частин бандури, завдяки чому суттєво покращилися акустичні властивості інструмента.

Вилучено з академічної бандури традиційний для народного інструменту струнотримач, а кріплення струн він переніс у нижній дерев'яний торець корпусу, що позначилося на тембрі звуку.

Підструнник (підставку) розділено на частини: окремо для басів, окремо для приструнків, що дало можливість зручно розташувати їх з урахуванням робочої позиції рук, а також більш точно розрахувати натяг

струн над кожною частиною деки і, як наслідок, поліпшити акустику інструмента.

Металеві підставки розташовані біля верхнього шемстка (струнотримача), даючи кращий доступ лівої руки до приструнків.

В останній конструкції І.Скляра басові струни, що розташовані на грифі, стали продовженням хроматичного звукоряду, а система перемикачів охоплює не лише приструнки, як було раніше, а й баси.

Діапазон хроматичної бандури І.Скляра – від «до» контроктави до «соль» третьої октави [9, 137-138].

Безумовно, усі ці конструктивні зміни були введені неодноразово. Вони стали результатом багаторічної плідної співпраці майстра-конструктора з високопрофесійними виконавцями.

І.Скляр створив досконалий музичний інструмент, на якому можна грати в усіх тональностях і виконувати твори з розгорнутим модуляційним планом. У цьому інструменті поліпшилося звучання, збільшилися діапазон і сила звуку, розширилися технічні можливості.

Протягом другої половини ХХ століття бандура І.Скляра стала основним інструментом у виконавській і педагогічній діяльності бандурного академічного мистецтва.

Паралельно з 1966 року за конструкцією професора Львівської консерваторії В.Герасименка Львівська музична фабрика «Трембіта» випускає бандури з механізмом переключення тональностей, які успішно використовуються у сфері академічної музики. На відміну від видовбаного корпусу бандур І.Скляра, корпус бандур В.Герасименка набраний з окремих частин, завдяки чому інструмент став значно легшим. Якщо І.Скляр 7 ричажків перестроювання розміщує вздовж усього шемстока, то В.Герасименко зосередив їх на одній осі, що дозволяє виконавцю одним рухом повернути їх потрібну кількість. Експериментуючи, В.Герасименко розміщує ричажки на тильному боці шемстока, що дозволяє виконавцю обома руками зручно користуватися механізмом і значно скорочує час, потрібний для перестроювання.

Важливим явищем академічного бандурного мистецтва на межі другого і третього тисячоліть стала бандура конструкції сучасного бандуриста Романа Гриньківа. Він узявся за вдосконалення київської бандури і сконструював для власної концертної діяльності повністю новий інструмент, що справив сенсаційне враження своєю довершеністю, високотехнічними можливостями, красою звука і багатством тембральної палітри.

До виготовлення бандури Р.Гриньків підійшов як скрипковий майстер, здійснивши попередню настройку кожної окремої деталі. У

процесі настройки він впевнився, що вона має бути гармонічною і не зводиться лише до однієї частоти. У бандурі Р.Гриньківа збільшено резонаторний отвір і в такий спосіб збалансовано об'єм повітря, що бере участь у процесі звукоутворення і передачі звукових хвиль. Майстер-конструктор підняв струни над декою, що облагородило характер звука, збагативши його обертона, а також урівноважив тиск струн через підструнник на деку. Особливо важливим у конструкції бандури Р.Гриньківа є наявність демпфера, що являє собою не лише глушник, а й регістр, надаючи інструментові різного тембрального забарвлення (скрипки, клавесина).

Новаторство бандури Р.Гриньківа полягає і в тому, що вона під час гри стоїть на спеціальній підставці: це зручно для гри, керування демпфером (переключається коліном) і вивільняє нижню деку, яка в інших бандурах затискається ногами і корпусом виконавця, тому й позбавлена можливості резонувати. Механізм переключення тональностей розташовано так, що він абсолютно не торкається дек, а отже, не заважає їм вільно резонувати. Важелі переключення тональностей рухаються паралельно один одному, завдяки чому бандурист одним порухом руки може перемикає одразу декілька важелів.

Висновки. Таким чином, розвиток національного мистецтва кінця XIX початку XX століть створив підґрунтя для зростання інтересу до народних інструментів і бандури зокрема. Історично зумовленими стала поява першого підручника гри на бандурі Г.Хоткевича і створення ним у 1925 році першого вузівського класу бандури. Утвердження академізму в професійній бандурі спонукало майстрів до ряду реконструкцій інструменту: введення хроматизму, розширення діапазону, вдосконалення дизайну, використання важелів перемикання у різні тональності зробили бандуру академічним інструментом з багатими виражальними, тембровими і звуковими можливостями. Найбільш вагомими корективами щодо вдосконалення інструменту були розроблені майстрами В.Тузиченком, І.Склярем та В.Герасименком. Узагальнивши досвід кращих майстрів із виготовлення бандур, Р.Гриньків сконструював в довершений інструмент ХХІ століття, який вийшов на один щабель з найбільш досконалими академічними концертними інструментами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белявіна Н. Інструментознавство: Навч. Посібник. – К.:ДАККІМ, 1989. – Ч.1.
2. Бобровников Є.М.Грай, музико. (Історія музичних інструментів. Для середнього шкільного віку). – К.: Муз. Україна, 1968.

3. Губ'як В. Еволюція конструкторської думки у вдосконаленні бандури// Наукові записки. Серія мистецтвознавство 1 (16). – Тернопіль– Київ, 2006.
4. Гуменюк А. Українські народні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967.
5. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. – К.: НМАУ ім.П.Чайковського, 2005.
6. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. – К.: Мистецтво, 1998.
7. Марцинковський С.Л. Інструментознавство: Навч. посібник для студентів вищих музичних закладів. – Рівне: РДГУ, 1999.
8. Скляр І. Київсько-харківська бандура. – К.: Муз. Україна, 1971.
9. Черкаський Л.М. Українські музичні інструменти. – К.: Техніка, 2003.
10. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. – Суми: Собор, 2002.
11. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 2002.
12. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. – Харків: Глас, 2004.
13. Юцкевич Є.О. Музичні інструменти. – Київ, 1962.



УДК 785.031.4-048.23

М.М. Томашівська,
м. Кременець

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ СОПІЛКОВОГО АНСАМБЛЮ

Анотація. У статті висвітлюється історія розвитку сопілки а також введення сопілки до академічних основ, стрій, технічні можливості сопілкового ансамблю. Проаналізовано формування її хроматичного ладу та розвиток.

Ключові слова: сопілка, народні інструменти, оркестрове виконавство.

Аннотация. В статье освещена история развития свирели а также введения свирели к академическим основам, строй, технические возможности свирельного ансамбля. Проанализировано формирование ее хроматического строя и развитие.

Ключевые слова: свирель, народные инструменты, оркестровые исполнительские.

Annotation. The report highlights the history of the pipe organ and the introduction to academic basics, line-up, technical capabilities sopilkovoho ensemble.

Keywords: flute, orchestral flute, orchestral performance.

Постановка проблеми. Функціонування сопілки на академічному рівні значною мірою полягало у виконавському факторі. Академічні критерії виконавського мистецтва не узгоджуються ні з традиційною манерою інтонування автентичних монодій – це справа відтворювачів музичного фольклору, ні з однобоким поняттям віртуозності музично освічених дилетантів, для яких сопілка є не стільки засобом творчого пошуку, скільки засобом показовості. А тим часом, сопілка потребувала розширення виражальних можливостей, застосування всіх видів виконавської техніки, інтерпретаторської думки, виразного фразування, одне слово – професійного підходу не тільки в практичних діях, але й у теоретичних дослідях.

Порівняльно кажучи, сопілковий стиль шляхетної гри полягав у такій новій якості виконавства, якою для співаків середини XVII ст. був вокальний стиль Беісапію (прекрасний спів) [5, с.22].

Не меншою проблемою у процесі становлення статусу сопілки в академічному середовищі був її оригінальний репертуар. Автентичні монодії як складова широкого синкрезу можуть бути тільки часткою репертуару самостійного виду музичного мистецтва – виконавства. Його основу повинна становити різножанрова композиторська творчість, яка в свою чергу є часткою системної музичної освіти.

Отриманий з декількох регіонів України фактологічний матеріал уможливив теоретичне бачення жанрово-стильового напрямку оригінальної музики для народних інструментів і, зокрема, для сопілки.

Досить 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.

Мета статті. Висвітлення ролі сопілки у XX ст. саме як інструмента академічного.

Завдання статті. Проаналізувати шляхи розвитку інструмента в межах періоду від XV до XX століття, осмислити функції.

Аналіз досліджень. Серед вітчизняних дослідників, що вперше описали українські народні інструменти, був основоположник української класичної музики, композитор, педагог і громадський діяч М. Лисенко (1842-1912). У 1874 р. вийшла друком перша в Україні наукова робота – «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень виконуваних кобзарем Вересем». Згодом у львівському журналі «Зоря» за 1884 р. М. Лисенко опублікував ще ряд статей

У науково-дослідних статтях та монографічних працях етно-інструментознавців міститься значна кількість матеріалу про народний інструментарій (у тому числі і сопілку), подаються графічні зображення,

технічно-виконавські характеристики, нотні приклади народної інструментальної музики, виступи та записи фольклорних ансамблів. Зокрема, А. Гуменюк у своїй праці "Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі та оркестри" (1959) [2], В. Гуцал у методичних порадах для керівників самодільних колективів під назвою "Грає оркестр народних інструментів" (1978 р.), П. Іванов (1981 р.) у книзі "Оркестр народних інструментів" вперше описали стрій, технічні та функціональні можливості хроматичних оркестрових сопілок, їх назви, діапазон.

Виклад основного матеріалу. Академічне освоєння сопілки не обмежується мистецтвом гри. Воно вимагає простору думки, інтерпретаторського досвіду, завдяки якому виконавець інколи більше керується знанням, ніж чуттям.

Як професійний, академічний, ансамблевий інструмент сопілка починає використовуватися тільки в другій половині ХХ століття. В кінці 20-х років ХХ століття в Україні організовуються перші самодільні оркестри українських народних інструментів. Керівники цих колективів поряд з вирішенням різноманітних художньо-стильових завдань, створення репертуару, виховання диригентських кадрів, розпочинають клопітку роботу з удосконалення музичного інструментарію, створення оркестрових сімей, організації ансамблів народних інструментів при оркестрах.

Для студентів та асистентів-стажистів нормою стали теоретичні дослідження історії сопілкового виконавства, його стилів, орнаментальної техніки, питань естетики й методики. Зокрема, нові виконавсько-методичні ідеї вперше науково опрацьовані в першій половині 70-х років ХХ ст. Тоді існувала думка, ніби сопілці недоступна техніка виконання широких інтервалів; неможливими вважали динамічні відтінки і низку півтонових та цілотнонових трелей [9, с. 36-38]; не існувало способу позначення аплікатури і т. ін.

Вивчення цих та інших нагальних проблем здійснюється від часу спеціалізованого викладання сопілки в 1970-1976 роках на кафедрі народних інструментів Львівської державної консерваторії (тепер – Національна музична академія) імені М. Лисенка.

Сопілка розвинулася зі свисткових інструментів, що функціонували в ранньому фольклорі європейських етносів (особливо – у Південно-західній та Східній Європі). Серед інших інструментів цього типу, – литовський лумздяліс, латвійський стабуле, ірландський тінвістл, угорська фуруйя, болгарський кавал-кудоп, вірменський блул та ін. З них тільки блокфлейта і сопілка утвердились у професійній музичній культурі і, вже пізніше – у спеціальній музичній освіті.

Сопілка – народний інструмент, що отримав широке розповсюдження серед українців ще в епоху Київської Русі. За способом видобування звуків вона належить до найдавніших духових інструментів: “Скажімо, 5-ти отвірну сопілку з Чернівеччини і комплекс ударних кісток з Чернігівщини датовано 20-ма тисячами років тому”, – так висловлює свою думку щодо поширення сопілки на Україні доцент Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка М. Корчинський

Зустрічаємо згадки про цей інструмент в стародавніх літописах східних слов'ян XI ст., пам'ятках старого українського письма Теодосія Печерського, митрополита Київського Кирила, Памфіла (XI – XIII ст.), українських піснях, казках, легендах, переказах, творах російських і українських письменників (В.Короленко “Сліпий музикант”, Л. Українка “Лісова пісня”, М. Коцюбинський “На крилах пісні” та ін.), де описується використання сопілки серед пастухів, скоморохів, чумаків, музикантів на весіллях в усній традиції [1, с. 190].

Сучасна сопілка – інструмент реконструйований (автор концертної моделі – Дмитро Демінчук, свідоцтво № 711612, 1972 р.). Цей винахід свого часу набув широкого резонансу і став стимулом до подібних експериментів в інших національних культурах колишнього СРСР (бурятський сур, російська жалейка та ін.).

Поняття сопілка належить до денцевих поздовжніх флейт. Будова і мензура лабіума, а також форма внутрішнього каналу інструмента – циліндрична. Сопілка є хроматичною, має десять отворів, при передудванні утворює повний акустичний звукоряд.

Представляє інтерес однорідний ансамбль оркестрових сопілок. Вперше спробу об'єднати ці інструменти в єдину сім'ю здійснили наприкінці 20-х рр. XX ст. Л.Гайдамака та В.Зуляк.

Поява оригінальної літератури для сопілки припадає на другу половину XX ст. і пов'язана з ідеєю реформування традиційного сопікарства у професійне мистецтво. Поштовхом слугувало впровадження сопілок в самодіяльні народні оркестри. Етнографічні 6-7-отвірні сопілки не були пристосованими для ансамблевої гри, де необхідною умовою є уніфікований стрій, чистота інтервальних співвідношень і єдиний камертон. Першим, хто захопився ідеєю реконструкції сопілки, став організатор і керівник Мельнице-Подільського самодіяльного оркестру українських народних інструментів Василь Зуляк. Його метою було, перш за все, виготовлення сопілок єдиного строю, зразком для яких він обрав сопілку «до» з села Боришківці (Борщівський р-н, Тернопільська обл.).

У той час музикознавці, конструктори-сопілкарі світового значення стверджували, що добитися розширення діапазону вниз на сопілкових оркестрових інструментах є неможливим завданням. Натомість, керівник оркестру народних інструментів Кам'янець-Подільського підприємства УТОС, інвалід I групи по зору Борис Миколайович Гуташевський не міг погодитися з цим твердженням. Починаючи із 1960 року, протягом десяти років він працював над удосконаленням темброво-акустичних характеристик та розширенням діапазону у нижньому регістрі шестиотвірних оркестрових сопілок (бас, контрабас).

Наступний етап у підготовці сопілок для участі в оркестрі – створення інструментів інших розмірів, що розширило діапазон і збагатило темброву характеристику сопілкової групи (мова йде про сопілку-тенор, яка звучала октавою нижче від прими). Спроби реконструкції сопілок були, вочевидь, вдалими, і 1954 року ансамбль сопілкарів Мельнице-подільського будинку культури взяв участь у республіканському огляді художньої самодіяльності, де продемонстрував цілу сім'ю інструментів [2, с.30].

До 1979 р. оркестр сопілкарів повністю поповнився новими інструментами, виготовленими за ескізами зразків Б. Гуташевського майстром П. Цинкаловим, які відповідали естетичним, а найголовніше – сучасним художньо-технічним вимогам до такого виду інструментів, що характеризувалися високими техніко-виконавськими можливостями, висотою і глибиною діапазонних можливостей. До складу оркестру увійшли від 20 до 40 сопілок різних розмірів (піколо, прими, альти, тенори, баси, контрабаси).

Сформовані етнопедагогічною традицією функції сопілки дають можливість універсально застосовувати її в аматорському музикуванні, у загальній освіті, в лікувальних потребах. Наприклад, в австрійських школах XIX ст. чакан був обов'язковим інструментом на уроках музики.

Диригент В. Гуцал про сопілку-бас зазначає: "У зв'язку з тим, що мензура тут дуже велика, технічні можливості на басовій сопілці обмежені. На ній можна виконувати мелодію лише в повільному темпі, хроматичні пасажі у швидкому темпі практично не використовуються" [3, 36].

Натомість, колишній керівник ансамблю "Фольклор" А. Твердохліб з цього приводу зазначає, що "... сопілка-бас до – мажор конструкції Б. Гуташевського й П. Цинкалова має довжину ім 45 см, а сопілка – бас соль-мажор – ім 90 см, що є значно більшими за розмірами своїх попередників, але це ніяким чином не позначається негативно на темпових відхиленнях чи виконанні хроматичних чи інших пасажів у швидких музичних темпах".

Але головним і, на даний момент, неперевершеним досягненням майстрів Б. Гулашевського і П. Цинкалова є створення ними в єдиному ексклюзивному екземплярі двох хроматичних сопілок-контрабасів: до-мажор довжиною 2м 60 см з діаметром основи циліндра інструмента 16 см та соль-мажор довжиною у 2 м 90 см з діаметром – 20 см. Таких великих розмірів параметрів сопілок немає у світі.

Вагомий внесок у справу організації ансамблів сопілкарів Н.Матвєєва, В.Зуляка, Є.Бобровникова, на сучасному етапі – М.Корчинського (квінтет «Дудаліс», Львів).

Процес удосконалення і хроматизації сопілки ще не закінчено, їй належить велике майбутнє в сім'ї українських народних інструментів.

Висновки. Важливо, щоб сопілкарство було збережене і культурно розвинене; щоб воно було предметом і фольклористичної науки, і естетичного виконавського мистецтва, національне обличчя якого не губилося б у глобалізаційній стихії. Це основне, кінцеве завдання академічної діяльності. Похідним завданням академічного напрямку є зразковий професіоналізм. Виявлення нових можливостей інструмента і відповідних способів гри, з одного боку, системна різнобічно-професійна підготовка спеціалістів, з другого, піднесли сопілкуве виконавство до рівня музично-естетичної вартості, уможливили визнання сопілки на всіх рівнях академічної освіти.

ЛІТЕРАТУРА

- 1.Грінченко М. О. Вибране / М. О. Грінченко. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – 528 с.
- 2.Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А. Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1967. – 241 с.
3. Гуцал В. Грає оркестр українських народних інструментів. / В. Гуцал // Райдуга. – К., 1978. – 165 с.
- 4.Дверій Р. Нове про концертну сопілку // Музика. – К. 1976. – № 4. – с. 55-59.
- 5.Корчинський М. Мистецтво, але яке? / М. Корчинський // Музика. – № 6. – 1980. – с. 21-22.
- 6.Понікаровська Н. А., Садковська В. В. ХГПА. Становлення української сопілки як професійного музичного інструменту [Електронний ресурс] Режим доступу:http://www.rusnauka.com/11_NPE_2012/MusicaAndLife/1_107951.doc.htm
- 7.Предметмистецтва і науки / М. Корчинський. Академічне сопілкарство. <http://knmau.com.ua/naukoviy visnik/091/pdf/24.pdf>.
- 8.Сохор А. Интонация / А. Н. Сохор // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] ; [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М.: Сов. энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 550–558.
- 9.Яремко Б. Бойкувська сопілкува музика / Б.Яремко. – Львів, 1998. – 126 с.



НАРОДНИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ПІВНІЧНОЇ АМЕРИКИ: АВТЕНТИЧНЕ ТА ПРОФЕСІЙНЕ ВИКОНАВСТВО

Анотація. У статті досліджуються українські народні музичні інструменти, що поширені в українському середовищі країн Північної Америки, їх розвиток та використання в сольному та ансамблевому виконавстві, перехід від автентичного до професійного виконавства під впливом нових стилістичних тенденцій.

Ключові слова: українські народні музичні інструменти, українська діаспора, народно-інструментальне виконавство, автентичне і професійне виконавство.

Анотация. В статье исследуются украинские народные музыкальные инструменты, распространенные в украинской среде стран Северной Америки, их развитие и использование в сольном и ансамблевом исполнительстве, переход от аутентичного к профессиональному исполнительству под влиянием новых стилистических тенденций.

Ключевые слова: украинские народные музыкальные инструменты, украинская диаспора, народно-инструментальное исполнительство, аутентичное и профессиональное исполнение.

Annotation. The article deals with the Ukrainian musical folk instruments in North America, their development and using in solo and ensemble performance art, transition from authentic to professional performance art influenced by new stylistic trends.

Keywords: Ukrainian musical folk instruments, Ukrainian diaspora, folk instrumental performance art, authentic and professional performance.

Постановка проблеми. Музика займає важливе місце в суспільному житті українців, які упродовж ХХ ст. важко формували сприятливе середовище розвитку української культури через економічні та матеріальні перепони перебування в еміграції. Маючи дуже обмежені фінансові ресурси, вони змушені були обходитися саморобними знаряддями праці, одягом і житлом для того, щоб вижити. Але навіть перші українські поселенці Північної Америки (з 1890-го року) в силу обставин старалися зберегти власні сільські музичні традиції материкової України, і, зокрема, народний інструментарій, що поступово стає невід'ємною складовою процесу становлення музичної ідентичності українців.

Інструментальна музика діаспори не належить до сфери організованої громадської діяльності, порівняно із хоровою, оркестровою музикою тощо. Вона сприймається більше як розважальне мистецтво, масова культура, оскільки переважно функціонує в українському середовищі, використовується на громадських заходах. Тому порівняно з іншими видами мистецтва народно-інструментальна музика не так часто попадає в поле зору дослідників. Щоб краще зрозуміти сучасний стан розвитку української народно-інструментальної музики, варто проаналізувати початок її зародження, етапи становлення, зокрема, народний музичний інструментарій, що і зумовлює актуальність дослідження.

Метою роботи є дослідити динаміку розвитку українського музичного інструментарію в середовищі української діаспори Північної Америки, засади їх використання у виконавській творчості.

Аналіз досліджень. Народний інструментарій та типи оркестрів в Канаді частково висвітлено в дослідженнях канадського вченого А. Горняткевича [1]. Наукові студії української інструментальної музики в Альберті (Канада) здійснює Б. Черевик [6; 7; 8; 9]. Кобзарське мистецтво української діаспори досліджується В. Дутчак у монографії «Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття» [2], а також численних наукових статтях [3]. Г. Карась у науковій монографії «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття» [4] досліджує музичну культуру української діаспори, де один із розділів присвячений виконанню етнічної музики.

Виклад основного матеріалу. Достовірно не відома інформація про наявність українських музичних інструментів у переселенців, оскільки їх потрібно було або привезти з собою або змайструвати власноруч, що значна частина умільців і робила [1]. Ситуація зі скрипкою, гітарою, акордеоном, віолончеллю, наприклад, простіша, бо за кілька років праці українець їх міг собі придбати, хоча, звичайно, це було недешево. А от сопілка, наприклад, займає дуже мало місця, легка, отже, її легко було взяти з собою. А якщо потрібно, то і змайструвати можна так само легко, це вимагало невеликої кількості приладдя і вміння. З цимбалами справа складніша, бо вони і більші, і важчі, але, зрештою, їх теж можна було взяти з собою. Будова у них проста, отже, і за кордоном їх можна було зробити теж. Цей інструмент став дуже популярним у степових провінціях Канади. Його історія сягає періоду перших поселенців в Канаді. Навчання йшло від майстра до учня виключно слухом, без записування нот, просто наслідуванням. Звичайно, з часом методи вдосконалилися, учні знають, як називаються

ноти, але нотне письмо у навчанні не використовується [9]. Спочатку цимбали побутовали передусім в селах і містечках, але з переїздом щораз більшого числа українців до міст, цимбали поступово здобувають собі місце в музичній культурі українського міського населення Канади. Паралельно розвинулася й традиція виробництва цимбал. Тут працювали й надалі працюють майстри, що виробляють цей інструмент. Цимбали функціонують як ансамблевий, так і сольний інструмент.

Саме прототип «троїстих музик» західної України став початком втілення музичних традицій українців в Північній Америці – скрипка, цимбали і бубон (решето) [7]. Такий склад музикантів був зразком створення більшості українських сільських ансамблів. Головним інструментом була скрипка, яка вела мелодичну лінію, цимбали були супроводом мелодії, а бубон підтримував ритмічну сторону гурту. Також до складу «троїстих музик» часто входила басоля – триструнний басовий музичний інструмент, а також сопілка (фрілка, денцівка), оскільки вони теж в різних регіонах України входили до складу ансамблю. Схожий набір інструментів залишався основою створення українських гуртів аж до 1970-х років.

Спочатку такі ансамблі виконували обрядову функцію. Українські поселенці, зокрема, Канади святкували весілля за традицією «старого краю», це була найбільш грандіозна подія їхнього суспільного життя. Святкування тривало кілька днів, а потім продовжувалося в обох родинх молодого подружжя. «Троїста музика» супроводжувала кожен обряд та ритуал – випічку святкового короваю, прикрашення ритуального деревця, вінкоплетіння, благословення наречених, супроводження молодят до церкви, а також, беззаперечно, танці. Музиканти в такий спосіб мали чудову нагоду виступити й отримати досить високу винагороду за виконану роботу [8].

Під впливом ознайомлення українців із північноамериканськими стилями музики, зокрема, кантрі та свінгу, склад ансамблів зазнавав змін. На творчість українських музикантів впливали сучасні музичні течії, виконавці почали залучати нові інструменти й репертуар. Ці гурти все ще надавали перевагу традиційним українським мелодіям, але вже грали переважно танцювальну та розважальну музику (домашні вечірки, танцювальні вечори з нагоди храмових свят, «Пущення», Великодня тощо), а не обрядову.

Зацікавлення новими інструментами було зумовлено двома чинниками [7]. По-перше, використовуючи нові інструменти, музиканти вирізнялися серед колег, що сприяло зростанню їх популярності. Відхід від традиційного складу інструментів полегшував виконання

неукраїнської популярної музики. Іншим чинником, який вплинув на процес використання нових інструментів, була потреба гучнішого звуку. Оскільки громадські заходи зростали за кількістю учасників і відбувалися у більших приміщеннях, ансамблі змушені були забезпечувати для їх проведення гучне звучання. Саме потужність звуку та численні технічні можливості зумовили розквіт популярності акордеону по всій Північній Америці в 1930-х роках і згодом його появу в українських ансамблях. Аналогічно, банджо часто замінювало цимбали, а саксофон – скрипку. Ударні почали використовуватися у вигляді комплектів, що вживаються в канадських та американських естрадних оркестрах. лиш іноді використовували решето для українського колориту.

Крім того, бажання українських музикантів знайти своє місце у новому середовищі штовхало їх до запозичення локальних форм професійного виконання.

Тому троїсті музики починають об'єднуватися у оркестри, що виконують українську етнічну музику. Такий формат більше відповідав канадському музичному бізнесу. При цьому, у пошуках ширшої аудиторії українські музиканти часто включали у свій репертуар і польську етніку.

Одним з перших таких виконавців, кому вдалося вийти на професійний музичний ринок та внести у нього вже діаспорний різновид «традиційної» української музики, став Павло Гуменюк, уродженець Тернопільщини. У 1923 році Гуменюк заснував свій струнний оркестр, з яким починає записуватися на американських грамстудіях, задовольняючи попит емігрантів у своїй, «сільській» музиці. Слухаючи записи Гуменюка чи інших українських оркестрів того часу, ми чуємо звучання справжньої традиційної української музики. Однак, це вже було особливе комерційне звучання, створене професійними музикантами, шоу-бізнесова стилізація «під автентіку» для потреб звукозаписуючих компаній.

Поряд з інструментами троїстої музики в українській народно-інструментальній музиці Північної Америки активно поширюється і бандура, що поступово стає одним із найпопулярніших українських інструментів в США і Канаді. Представники кобзарського мистецтва діаспори (В. Ємець, З. Штокалко, П. Конопленко-Запорожець, В. Мішалов, Я. Антоневич, Р. Боцюрків, В. Мота, Капела бандуристів ім. Т. Шевченка тощо) зуміли зберегти інструментарій (діатонічний та вдосконалений), старі кобзарські традиції, унікальний автентичний і професійний кобзарський репертуар, зокрема, нотний архів Г. Хоткевича, креслення його харківської бандури, розгорнули широку

сітку науково-освітніх (курси, табори, лекції-концерти, школи) та виконавських центрів та інституцій та методичні засади навчання (які акумулюють досвід харківської та частково київської шкіл гри), ансамблевих та сольних форм музикування, які сягнули високого професійного рівня і активно розвиваються в XXI столітті. Засади ансамблевого мистецтва бандуристів на сучасному етапі функціонування піддаються змінам, відчуваючи на собі суттєві впливи культурологічного постмодернізму, відповідно новаторства та експерименту. Сучасні колективи діаспори продовжують сформовані в XX столітті ансамблеві канони бандурного мистецтва, що проявилися на рівнях чоловічого виконавства, удосконаленого інструментарію (київського та харківського типів), концертних виконавських форм, тягlosti культурних традицій материкової та діаспорної України, репертуарних пріоритетів, просвітницько-виховної та національно-патріотичної діяльності [2, 141–182].

Колоритними українськими інструментами, мелодичні поспівки яких оздоблюють мотивами регіонального фольклору нові стильові композиції вторинного музичного фольклору, є сопілка, дрімба, цимбали, дуда, кобза. Інструментом, який найбільш вкоринився у виконавському мистецтві діаспори є скрипка. Професійне сольне виконання музики у стилі world music на ньому представляє Василь Попадюк – скрипаль-віртуоз, який синтезує фольклор, поп-музику і джаз [5]. Але найістотніше місце в репертуарі належить українській фольклорній музиці, зокрема, гуцульській. Виконавець використовує автентичні гуцульські та буковинські мотиви, сміливо поєднує їх з музикою інших стильових напрямів, неперевершено імпровізує, виконує вторинний фольклор. Його творчість є зразком масової культури, яка базується на засадах професіоналізму. Перехрещення та взаємопроникнення форм фольклорного, популярного й професійного мистецтва привело до створення на основі автентичних першоджерел високоякісних у художньому плані композицій, придатних для сценічного виконання й популяризації серед широких верств.

Українські музичні інструменти входять до складу сучасних колективів різних стилів виконання [3]. Акордеон, сопілка, скрипка, басоля, ударні інструменти (решето, барабан) представляють автентичне виконання українського фольклору молодим гуртом «Коріння» (Нью-Йорк, США). Схожим є колектив «Зубрівка» із Торонто, Канада (мандоліна, скрипка, гітара, акордеон, контрабас та ударні інструменти), який професійно виконує власні оригінальні обробки традиційних українських народних пісень та мелодій акустично, зберігаючи

автентичну інструментальну основу. Серед нових гуртів, які виконують традиційну українську народнопісенну спадщину в сучасних обробках та стилях із звуковим підсиленням інструментів – «Дунай», «Буря», «Заповідь», «Зірка», «Довіра» (Торонто, Канада), «Тут і там» (Саскачеван, Канада), «Мілленія» (Едмонтон, Канада) тощо, які використовують сопілку, скрипку, решето, цимбали у своїх обробках. Серед інструментів, які рідко використовуються – ліра, дуда, дримба, кобза. Вони складають інструментарій гурту «Кубасонікс» (Едмонтон, Канада) і втілюють аматорське виконання гуцульського та буковинського фольклору.

Висновки. Проаналізувавши використання українських інструментів в ансамблевому виконавстві канадсько-американської діаспори, можна стверджувати, що українське колективне інструментальне мистецтво спочатку було автентичне і проявлялося у діяльності троїстих музик, учасниками яких були непрофесійні сільські музиканти. Але згодом під впливом північноамериканських музичних тенденцій воно трансформувалося у вокально-інструментальне та стало більш професійним, що пов'язано із професійним навчанням музикантів.

Український інструментарій в Північній Америці зазнав змін під впливом тенденцій нового світу. Трембіта, волинка та ліра, наприклад, винятково, а то й зовсім не функціонують в українській громаді. Такі інструменти, як скрипка, ударні, сопілка не втратили своєї популярності і відіграють важливу роль в ансамблевому виконавстві. Виразно українськими інструментами вважаються цимбали і бандура. Цимбали зберегли своє місце в оркестрах, але стали також сольним інструментом. Бандура була і залишається найбільш популярним автохтонним українським інструментом, який активно проявляється і в сольному, і в ансамблевому виконавстві.

На сучасному етапі українські музичні інструменти в діаспорі широко використовуються не лише для відтворення національних музичних композицій. Вони, як автентичні зразки, виступають каталізаторами взаємодії різних виконавських напрямів світового мистецького простору, що синтезують український фольклор, кантрі, поп-музику, old time, джаз та академічні проекти, визначаючи формування стилю «world music».

ЛІТЕРАТУРА

1.Горняткевич А. Українські народні музичні інструменти в Канаді / Андрій Горняткевич // Міграційні рухи з Західної України до Західної Канади: Міжн. конфер. «Еміграція населення західноукраїнських земель до Північної Америки на рубежі XIX–XX ст. Її роль в освоєнні канадського заходу». До 100-

річчя української еміграції. – Едмонтон: Канадський центр укр. культури та етнографії, 2002. – С. 306–312.

2.Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття: монографія / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. – 488с.+ 68 іл.

3.Дутчак В. Музичний інструментарій українців зарубіжжя: збереження традицій та сучасні новації / Віолетта Дутчак // Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті: Збірник матеріалів III Міжнародного конгресу. – Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2010. – С.199–204.

4.Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія / Ганна Василівна Карась. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. – 1164с.

5.Федорняк-Савчук Н. Український фольклор і його трансформація у виконавській творчості Василя Попадюка (Канада) / Н. Федорняк-Савчук // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету у 2 т. Мистецтвознавство. – Рівне: РДГУ, 2014. – Вип. 20. – Т. 1. – С. 230–235.

6.Черевик Б. Звуки прерій: виставка, присвячена українській інструментальній музиці в Альберті / Браєн Черевик // Західноканадський збірник. – Едмонтон, Острог, 2008. – Ч. 5. – С. 451–455.

7.Черевик Б. Українська інструментальна музика в Альберті / Браєн Черевик // Західноканадський збірник. – Едмонтон: Канадське НТШ, 2000. – Ч. 4. – С. 325–342.

8.Cherwick B. Myzyky: Ukrainian Bands in Western Canada / Brian Cherwick // Міграційні рухи з Західної України до Західної Канади: Міжн. конфер. «Еміграція населення західноукраїнських земель до Північної Америки на рубежі XIX–XX ст. Її роль в освоєнні канадського заходу». До 100-річчя української еміграції. – Едмонтон: Канадський центр укр. культури та етнографії, 2002. – С. 299–305.

9.Cherwick B. The Ukrainian Tsymbaly: Hammered Dulcimer Playing Among Ukrainians in Alberta: in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Ukrainian Folklore / Brian Cherwick. – University of Alberta, Canada, 1992. – 147 p.



СКІРА РОМАН ЯКОВИЧ – ОСНОВОПОЛОЖНИК ВОЛИНСЬКОЇ ШКОЛИ ЦИМБАЛІСТІВ

Анотація. В статті зібрано спогади учнів Р.Я. Скіри про свого вчителя. Йдеться про захоплення педагога своїм інструментом та його вміння передавати учням майстерність і любов до мистецтва гри на цимбалах.

Ключові слова: Волинська школа, народні інструменти, цимбали, інструментальне виконавство.

Аннотация. В статье собраны воспоминания учеников Р.Я.Скиры о своем учителе. Идет речь об увлечении педагога своим инструментом и его умение передавать ученикам мастерство и любовь к искусству игры на цимбалах.

Ключевые слова: Волынская школа, народные инструменты, цимбалы, инструментальное исполнительство

Annotation. Remembrances of students of R. Skira are collected in the article. Skira's students are about the teacher. Speech goes about fascination of teacher the instrument and his ability to pass to the students mastery and love to the art of playing the dulcimers.

Keywords: Volyn school, folk instruments, dulcimers, instrumental carrying out.

Постановка проблеми. Велике починається з малого. Знання свого коріння, збереження кращих традицій – ось основа виховання в цивілізованому суспільстві. Поширення цимбального мистецтва в Україні має регіональний характер, а оспівана в піснях Волинь все ж звучить різнобарв'ям цимбалів. Вже не одне покоління цимбалістів виховали волинські педагоги. І сила їх в збереженні педагогічних принципів Волинської цимбальної школи.

Метою роботи є збереження світлої пам'яті яскравої постаті педагога, основоположника Волинської цимбальної школи – Романа Яковича Скіри очима його учнів.

Виклад матеріалу. Про таких кажуть: світла людина. У ньому дивовижно поєднувалась зваженість із непередбачуваною відчайдушністю.

Пам'ятаю його під час концерту. Осяяний софітами, натхненний, він стояв перед оркестром обличчям до публіки в передчутті дива, що має ось-ось відбутися. Дива, яке він подарує зі своїм оркестром.

Із надзвичайною швидкістю в уяві пропливає звучання всього твору: експозиція, кульмінація, фінал. Ще раз ніби зупиняється в найскладнішому місці. Чи прозвучить, чи вийде задумане? У такі хвилини до нього не підходь, не відволікай, не заспокоюй. Я знаю скільки емоційної напруги і здоров'я коштує маестро моєму вчителю, Роману Яковичу, стояти перед завмерлою залою в цю мить.

Потім, після концерту, він зізнається: «Ось уже півстоліття на сцені, а переживаю завжди». Воістину, без цього немає мистецтва, творчості. А потім додає, як своєму учневі: «Але запам'ятай! Хвилювання має бути мобілізуючим, конструктивним. Цього мене вчили мої вчителі: спочатку Юрій Бартошевський, а потім Олександр Незовибатько».

Продовжив справу своїх вчителів і Роман Якович Скіра, який у 1960 році очолив клас цимбалів у Луцькому музичному училищі та Луцькій дитячій музичній школі №1. «Формування особистості виконавця та викладача-цимбаліста відбувалось під впливом професора О.Незовибатька, однокурсників по училищу та консерваторії, видатних педагогів-виконавців Д.Попічука та О.Щербаня» [2].

Свого часу Роман Якович передав мені цимбали, які були виготовлені для нього В.Тузиченком. Згодом я віддав їх Віктору Мацьку – заслуженому артисту України, який живе і працює в місті Києві, а дорогу у світ музики для нього відкрив Роман Якович Скіра. Він виховав сімейні династії цимбалістів: Хлебніків – батька і сина Андрія, Мельничуків – Святослава, Людмилу і Тараса. Його вихованці працюють викладачами музичних шкіл міста Луцька і області. Одна з них – завідувачка відділом народних інструментів Луцької дитячої музичної школи №3, Людмила Петрівна Радченко, гідно продовжує справу свого вчителя: очолює клас цимбалістів у складі 14 талановитих дітей.

Протягом багатьох років Р.Я.Скіра керував оркестром народних інструментів Луцької дитячої школи №1. Його творчий доробок диригента складає п'ятдесят одна концертна програма. Багато це, чи мало – не мені судити, але за цим стоїть величезна праця. Літні місяці, що дані для відпочинку, були наповнені роботою з підготовки до виступу оркестру народних інструментів.

Оркестр народних інструментів під його керівництвом брав участь у республіканських, обласних та міських оглядах, урочистостях з нагоди державних свят. Він працював із Заслуженими артистами України Василем Чепелюком, Михайлом Лазукою, Зоєю Комарук, викладачами Валентиною Гаврилюк, Любов'ю Овсієнко, солістами Луцького міського будинку культури «Просвіта» Валентиною Азаркевич,

Володимиром Грабарем. Його учні працюють в знаних колективах, таких як, Чернігівський народний хор, Житомирський «Льонок», «Волинянка». Василь Таранович – викладач інституту культури при Волинському державному університеті імені Лесі Українки, неодноразовий лауреат конкурсів цимбалістів разом із Заслуженим працівником культури України П. Хлебніком готують до друку твори Р.Скіри, які він написав для дитячих музичних шкіл. Але, на жаль, ці роботи так і не були надруковані за його життя, яке віддав музиці і дітям.

«Він дарував дорослим й дітям

Світ музики, наповнений щемкою грою...».

У травні 2004 року я організував перший вечір пам'яті, приурочений річниці з дня смерті Р.Я.Скіри. Директором училища було сказано, що ми зробимо все для того, щоб започаткувати обласний конкурс цимбалістів імені Р.Скіри. Так трапилося, що волею одного чиновника йому не було присвоєно звання «Заслужений», але він отримав вище звання – пам'ять своїх учнів. Це вони несуть по світах звуки цимбалів, мов спів жайворонка, мелодії пісень соловейка і пророчі слова: «Вчителю! Повтори себе учням». І коли буде жити пам'ять про таких людей, як Ю.П.Бартошевський, В.П.Тузиченко, О.Д.Незовибатько, Р.Я.Скіра, – буде жити музика, буде українська пісня і будуть наступні покоління йти шляхом, що проклали для них їх вчителі.

У формуванні та розвитку особистості молодої людини основними факторами є генетичний: те, що закладено Богом, природою, батьками, та які люди (вихователі, вчителі, товариші) зустрінуться на початку життєвого шляху. Ці люди закладають основи життєвого кредо, мають вплив на формування характеру, поведінки, взаємовідносин. Фактично від середовища, яке оточує молоду людину, залежить подальший життєвий та творчий шлях. У Романа Яковича, як в людини дуже порядної в усіх відношеннях, було загострене відчуття несправедливості і миттєва реакція у відповідь. Це не всім було до душі, але учні цю рису дуже поважали і гордились вчителем, знали що їхній вчитель завжди стане на захист інтересів класу, своїх учнів.

Нам, учням Романа Яковича, життя зробило неоціненний подарунок в особі вчителя, вихователя. Він зумів зробити з класу цимбалістів родину цимбалістів, заклав основу взаємовідносин, які ми підтримуємо понад 45 років. Це рідкісний дар, яким володів наш вчитель. І в своїй викладацькій роботі я стараюсь продовжувати цю виховну лінію.

Перша зустріч з вчителем відбулась у мене в далекому 1960 році. Перше враження мене зразу заспокоїло (відпало всяке хвилювання,

побоювання перед новим, невідомим). Я побачив приємну, спокійну, добру людину, з посмішкою та приємним тембром голосу. І розпочалися наші шкільні робочі будні. Засвоєння матеріалу проводилось виключно на уроці. Це було викликано тим, що учні не мали власних інструментів. Через 40 років цей метод став передовим, взятим за основу нашою освітою.

Треба було мати неабияку терпимість, педагогічний хист, щоб підібрати до кожного з нас індивідуальний «ключик». Роман Якович цікавився інтересами кожного з нас і тактовно, без авторитарного вчительського натиску направляв на позитив в тому, чи іншому моменті. Переживав за кожного свого учня, бачив перспективу кожного свого вихованця. На уроці обов'язково розповідав про невеличкі успіхи інших. І так непомітно для нас, ми стали цікавитись, співпереживати досягненнями один одного. Потім це переросло в велику (я не боюсь сказати цього слова) дружбу, яку ми підтримуємо протягом цих довгих років.

Олександра Логвин – друга учениця Романа Яковича. Для нас вона була Наталка Гуйвик. Ось її спогади про Вчителя.

«Уперше я побачила цимбали у моїх вісім років. Батько повів мене до О.М.Чаєвського, пояснивши дорогою, що це його знайомий, який грає на цимбалах у Луцькій філармонії, і що не тільки на них грає, але і сам виробляє. Майстерня знаходилась у нього дома і там я побачила дивний, здається ще незавершений інструмент, на якому нам майстер заграє веселеньку танцювальну мелодію. У майстерні було світло і приємно пахло свіжими стружками. Дорослі почали щось жваво обговорювати, а мені стало цікаво, як це можна так швидко грати і попадати туди, куди треба. І я взяла палички до рук...А на свій дев'ятий рік народження я одержала в подарунок цимбали.

Після декількох років нашого з батьком домашнього музикування у дуєті бандури та цимбалів було вирішено записати мене до музичної школи. У повоєнні роки клас цимбалів в Луцьку відкрив Ю.П.Бартошевський, який мав, якщо я вірно пам'ятаю, два учні, і один з них був Роман Якович Скіра. Перш ніж мене з ним познайомити, батько із захватом розповідав мені, який це талановитий молодий чоловік, як він любить музику і цимбали, заради яких колись ходив пішки із Жидичина до Луцька на уроки, маючи в торбині тільки ноти, палички та окраєць хліба!.. А зараз він готовий відновити цей клас, і я буду його ученицею! Так я нею і стала на цілих сім років (спочатку у школі, а згодом у музичному училищі).

Підхід нашого вчителя до цимбалів був чисто академічний, і фундамент, закладений у ці роки, підтримував усіх нас як у подальшому навчанні, так і в педагогічній праці. На творах світової класики ми вчилися розуміти і відтворювати музику, жити з нею, шукати і часом знаходити у ній відгук власному баченню та уподобанням. Роман Якович був не тільки нашим учителем, але і вихователем, і я з великою вдячністю згадую його у цій благородній ролі. А на початках нашої викладацької роботи він був першим, хто відгукувався на перше ж прохання про допомогу. Хай буде йому вічна і світла пам'ять!

Мій педагогічний шлях біжить ось уже більше ніж 40 років. Луцьк, Рівне, Тернопіль, Рівне – усе це вже спогади. Але ці спогади пов'язані головним чином з цимбалами. І великою втіхою для мене є те, що і мої випускники служать вірою і правдою цьому прекрасному інструменту.

Чеська цимбальна школа, в якій я уже ряд років працюю, має з українською багато як спільного, так і відмінного. В Чехії, як і в Україні, цимбали належать до регіональних інструментів і вивчаються, за деякими винятками, переважно в місцях їх найбільшого поширення. Краєм з найбільшою цимбальною традицією є Морава. Класи цимбалів працюють тут у більшості музичних шкіл та трьох консерваторіях (консерваторія в Чехії – це шестирічний середній навчальний заклад). Вищі школи, на жаль, не мають відділення народних інструментів, хоча розмови на цю тему ведуться вже роки. В республіці регулярно проходять конкурси гри на цимбалах, а найбільш реномованим є Міжнародний фестиваль-конкурс у Валашському Мезірічі, де часто можна почути українських виконавців. Про академічний напрямок цього фестивалю свідчать його репертуарні умови: авторські твори від ренесансу до сучасності. Проводиться він під егідою Світової асоціації цимбалістів, як і Світові цимбальні конгреси.

Навчання гри на цимбалах підсилене потужною народною виконавською традицією. У цьому можна перекоонатись на фестивалях фольклорного мистецтва. Без цимбального ансамблю (капели), який складається з квартету смичкових, цимбалів, кларнета, тут немислиме культурне життя сіл та більших чи менших міст. Ці ансамблі грають роль не лише концертно-сценічних колективів. Морава славна своєю виноробською традицією, а її суттєвою складовою частиною є сіть винних погрібків, до яких «цимбаловки» невід'ємно відносяться.

Ланшкроун, місто, у якому живе наша родина, знаходиться на границі регіонів Чехії та Морави. Цимбали тут ніколи не були традиційним інструментом, тому відкриття класу цимбалів у місцевій школі мистецтв не було легкою справою. Мені знову, як і колись у

Рівному, довелось починати спочатку, а першим учнем став мій внук Роман (Якович) Берішвілі. Свої перші кроки в музиці Роман зробив у Луцькій ДМШ №1 у класі фортепіано, а по приїзді сюди виявив зацікавлення цимбалами. Уже на другому році навчання він став переможцем республіканського конкурсу гри на народних інструментах у своїй віковій категорії, а через рік – учасником Міжнародного фестивалю-конкурсу у Валашському Мезірічі з добрим для свого віку і виконавського стажу результатом. Згодом до нього приєдналась ще одна учениця, а також його молодша сестра Софія, теж в минулому учениця Луцької музичної школи. Цимбалісти нашого класу, як і два цимбальні ансамблі – молодший і старший – вже набули популярності у місті. Зрозуміло, що художнє наповнення нашого навчання диктується вимогами чеської школи, але і український репертуар становить певну частину учбового матеріалу. Своєю мелодійністю і технічною насиченістю він вдовольняє як екзаменаційну комісію, так і концертного слухача. А ми, коли в нашому класі звучить на цимбалах «Пливе човен» справді чуємося, як дома» (В'ячеслава Логвин, Ланшкроун, Чеська Республіка).

Із спогадів Віталія Щерб'яка.

«У кожної людини на її життєвому шляху є точки, або пункти в яких змінюється, або набуває нового змісту життя. Однією з таких точок в мене була зустріч і перше знайомство з Романом Яковичем Скірою.

Клас №31 Луцької ДМШ №1 – це затишна велика продовгаста кімната. Кімната-клас скоріше нагадувала мені якийсь склад, або майстерню тому, що в ній було дуже багато різної величини подібних інструментів, які нагадували мені черпачки. Так, це дійсно була «майстерня». Тут, і саме тут «майструвався», творився оркестр народних інструментів руками великого майстра. Ці інструменти я бачив вперше. Вони були всюди: висіли в ряд та на стіні, стояли в куті, і великі чотири полиці на всю стіну (з підлоги до стелі) були закладені ними. В дальньому куті стояло фортепіано, а навпроти стояв якийсь великий, дуже дивний за формою трапецієвидний інструмент, накритий українською плахтою. Чоловік, який сидів за столом в кутку і писав ноти, підвівся і з приємною усмішкою ступив до нас. Поздоровавшись за руку з Петром Івановичем, він повернувся до мене, протягнувши обидві руки для привітання: «Тебе як звати?» – «Вітя», – відповів я, протягнувши у відповідь правицю, яку він взяв в обидві руки і легко стис. «Ну що, я думаю в нашій сім'ї прибуває», – промовив він. Пізніше я зрозумів, що під словом «сім'я» він мав на увазі певний круг людей, які пов'язані однією справою, а точніше, - це він сам, його учні і випускники віх років.

«Це ваш вчитель і наставник, Роман Якович», – з теплом і гордістю представив мені чоловіка Петро Іванович. «Ну, щоб почати про щось говорити, я хочу щоб ти послухав», – сказав Роман Якович і сів за трапецевидний інструмент. Взявши в руки палички, він легко торкнувся ними струн. Під його руками зазвучали низькі і високі струни в розложених акордах і вималювались в якусь знайому мелодію. Від багатства і колориту звучання по моїй спині і по потилиці пробіглись «мурашки. Це було непояснене відчуття. Закінчивши твір, Роман Якович повільно поклав палички збоку на інструмент. «Ну що, подобається?». Я, стояв ще заворожений, тільки згідно зміг похитати головою в ту мить. «Сам бачу, що тобі подобається. Це цимбали», – посміхнувся Роман Якович. І з цього все почалося.

Я почав займатись в класі талановитого педагога і прекрасної людини – Скіри Романа Яковича. На уроки спеціальності я йшов завжди з бажанням щось почерпнути нового, тому що хотів якнайшвидше оволодіти інструментом.

Серйозність і вимогливість вчителя завжди перепліталися з гумором і дотепністю, що мені подобалось і захоплювало. В своїй педагогічній методиці він використовував багато народних крилатих висловів, прислів'їв і жартів. Це мене веселило і разом з тим мобілізувало, бо вони були настільки влучними, що точно охарактеризували сутність справи, і вже якось соромно було повторювати раніше зроблені помилки.

Паралельно зі спеціальним інструментом (цимбалами) я грав в оркестрі народних інструментів на кобзі альт, одному із тих інструментів, яких було багато в нашому класі. Оркестром керував, і не просто керував, а плекав, майстрував і творив мій вчитель Роман Якович. Завдяки його індивідуальній праці з кожним учнем оживали під дитячими пальцями ті оркестрові інструменти, які видались мені подібними на черпачки. Коли він диригував оркестром, мене охоплювала гордість, що це саме мій вчитель, а не хтось інший, керує оркестром.

Швидко пролетіло п'ять років музичної школи. Я поступив в музичне училище до класу Хлебніка Петра Івановича, який мене привів до Романа Яковича. Але 31 клас ДМШ і свого першого вчителя я завжди провідував. При зустрічі Роман Якович завжди садив мене за стілець навпроти себе, уважно слухав і було видно, що він по-батьківськи глибоко переймається моїми проблемами, або від душі радіє моїм успіхам.

Пам'ятаю, одного разу, вже працюючи в Тернопільській філармонії, я приїхав у Луцьк, зайшов до Романа Яковича в 31 клас. Він, як завжди мене радо зустрів і відразу вказав на нову афішу нашого

ансамблю «Візерунок», в якому я тоді грав і радо з гордістю промовив: «Так тримати. Чув, знаю, молодці». І це для мене було дуже цінним.

Швидко пролетіли 12 років роботи в Тернопільській філармонії. сотні концертів на гастролях по країнах Європи, Канади і Америки. І завжди, повертаючись до рідного Луцька, я в першу чергу йшов побачитись зі своїм вчителем, щоб отримати заряд позитивної енергії.

Перед від'їздом в США в 1998 році я в черговий раз зайшов до Романа Яковича. Довго сиділи за чашечкою кави, говорили про життя. Він розпитував про мої плани на майбутнє, а в кінці сказав: «Я знаю, що і в Америці хочуть чути цимбали і грошей там більше, але вдома тепліше. Приїжджай скоріше».

Я тоді ще не знав, що бачу вчителя останній раз. Дізнався про передчасну смерть Романа Яковича за океаном. Через сім років я повернувся додому в Луцьк. Знаючи, що Романа Яковича вже немає в живих, як завжди прийшов до дверей 31 класу ДМШ. Напевно, захотілося того, за чим сюди приходив щоразу. Відчинивши двері, я привітався з молодого вчителькою. Вона привітно спитала кого я шукаю. Проїшовшись поглядом по класу я не знайшов нічого, що нагадувало про ту «майстерню» і того «майстра», який тут творив. І не знаючи що відповісти, я вибачився і зачинив двері з зовні»

(Щерб'як. Учень Романа Яковича, місто Пітсбург. Пенсильванія. США).

Висновки. Спогади тих, хто продовжує започатковану нашим Учителем справу, тим самим складають йому шану і подяку. Вечір пам'яті засновника цимбальної школи Волині Романа Скіри з нагоди 80-річчя від дня його народження відбувся у Луцькій музичній школі №1 імені Фридерика Шопена. До ювілейної дати Скіри Р.Я. приурочене і відкриття у музичній школі №1 його кімнати-музею. Портрет та особисті речі Романа Яковича подарувала школі його дружина Марія Олексіївна [2].

Роман Якович підготував понад вісімдесят високоосвічених фахівців, виконавців, педагогів. «Саме Роман Якович Скіра виховав плеяду знаних викладачів-цимбалістів, серед яких і Святослав Мельничук – перший випускник, народний артист України, заслужений діяч мистецтв, професор, завідувач кафедри Рівненського гуманітарного університету, Петро Хлебнік – заслужений працівник культури України» [1]. «Вячеслава Логвин-Зуляк (Гуйвик) захистила кандидатську дисертацію з мистецтвознавства, працює викладачем по класу цимбалів у Чехії... Артистом оркестру Чернігівського державного народного хору став Віталій Кравець, викладачем Волинського державного училища

культури і мистецтв імені І.Ф.Стравінського – Людмила Мельничук, викладачами Луцьких дитячих музичних шкіл №3 та №2 працюють Людмила Радченко (Тріль) та Володимир Горчинський. Заслужений артист України Віктор Мацько – соліст ансамблю «Рідні наспіви» Київської державної філармонії» [3]. Соліст ансамблю «Веселі галичани» Віктор Щерб'як нині живе і дарує своє мистецтво в США.

Постійно чуючи щирі оплески глядачів, переповнені життєвими теплими емоціями, переконаний в безперечній впевненості у збереженні та розвитку на Волині багатолітніх виконавських традицій гри на цимбалах, закладених Романом Яковичем Скірою.

ЛІТЕРАТУРА

1.Відбувся концерт цимбальної музики «Бринять цимбали дзвінко-струнні». 23 травня 2016 р. Електронний ресурс: <http://www.cult-voladm.com.ua/newsView/1021/>

2.У Луцьку відбувся вечір пам'яті засновника цимбальної школи Волині Романа Скіри 19.04.2013 року. Електронний ресурс: <http://www.lutskrada.gov.ua/fast-news/u-lucku-vidbuvsya-vechir-pamyati-zasnovnika-cimbalnoyi-shkoli-volini-romana-skiri>.

3.Цюриць С. «Волинська гуковиця». Електронний ресурс: <http://www.nmck-volyn.com.ua/new>.



УДК 378.016:786

*М.О. Хмелюк,
м. Кам'янець-Подільський*

ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ПОЗИЦІЙНОЇ АПЛІКАТУРНОЇ СИСТЕМИ СТУДЕНТА-БАЯНІСТА

Анотація. У статті висвітлюється поетапність формування позиційної аплікатурної системи, сформульовано вимоги раціонального добору аплікатури на основі позиційного методу.

Ключові слова: позиційна аплікатурна система баяніста, етапи формування, позиційне мислення, аплікатурні прийоми.

Аннотация. В статье освещаются этапы формирования позиционной аппликатурной системы, сформулированы требования к рациональному подбору аппликатуры с помощью позиционного метода.

Ключевые слова: позиционная аппликатурная система, этапы формирования, позиционное мышление, аппликатурные приемы.

Annotation. The stage-by-stage forming of the position fingering system lights up in the article, the requirements of rational selection of fingering are formulated on the basis of position method.

Key words: position fingering system, forming stages, position thought, fingering receptions.

Постановка проблеми. Технічний потенціал сучасного баяніста-виконавця характеризується володінням широкого спектру виконавських навичок та вмінь (чіткість дрібної техніки, досконалість міховедення, агогика, гнучкість нюансування, точність штрихів, свобода виконавського апарату, раціональне використання м'язової енергії тощо). Втіленню та удосконаленню більшості складових виконавської техніки баяніста сприяє підбір та використання раціональної аплікатури.

Значення позиційних принципів гри в сучасному баянному виконавстві є доволі вагомим, оскільки основне призначення позиційної аплікатури – це досягнення адекватної музично-виконавської виразності, спрямованої на реалізацію визначеної художньої мети, полегшення процесу оволодіння технічними складнощами твору, опанування фактурними особливостями музичного матеріалу через знаходження оптимальних музично-виконавських рухів.

Аналіз досліджень. Проблема вдосконалення баянної аплікатури займає важливе місце в науково-методичних дослідженнях зарубіжних та вітчизняних науковців, зокрема І. Алексєєва, Ю. Бая, П. Гвоздева, О. Дмитрієва, Ф. Ліпса, А. Осокіна, А. Полетаєва, Г. Пурица, М. Різоля, В. Семенова, П. Серотюка, П. Ястребова та ін. Але, незважаючи на значний масив наукової та методичної літератури із зазначеного питання, на нашу думку, на сьогодні висвітлення еволюційного поступу формування позиційної аплікатурної системи баяніста у виконавсько-педагогічній практиці залишається досить актуальним та потребує подальшого теоретичного вивчення.

Мета статті – простежити основні етапи формування позиційної аплікатурної системи баяніста та висвітлити її значимість у сучасному вітчизняному баянному виконавстві як якісно новий крок у становленні професіоналізації баянного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Сучасна баянна техніка включає широкий спектр аплікатурних прийомів: підкладання та перекладання пальців; ковзання; підміна пальців, принцип послідовного руху пальців тощо.

«Аплікатура (від лат. *applico* – прикладаю, притискаю) – спосіб розташування й порядок чергування пальців при грі на музичному інструменті, а також позначення цього способу в нотах» [5, с. 4].

Почергове раціональне використання пальців правої руки баяніста протягом всього еволюційного шляху розвитку виконавської практики баяніста визначило назву баянної аплікатури у науковій літературі. Протягом минулого століття педагогами-баяністами, баяністами-виконавцями та науковцями були створенні:

- трипальцева аплікатура (задіяні три пальці (вказівний, середній, безіменний); великий палець розташовується за грифом для збереження зручності положення руки);

- чотирипальцева аплікатура (використовуються чотири пальці правої руки баяніста; великий палець залишається в позиції за грифом для стабілізуванню контактності руки виконавця з грифом в процесі його руху вздовж грифа);

- чотирипальцева аплікатура (періодичне винесення великого пальця на поверхню клавіатури);

- п'ятипальцева позиційна аплікатура (повне включення п'яти пальців на всіх рядах правої клавіатури баяна).

Кожен з етапів розвитку аплікатури баяніста було висвітлено в методичній літературі з баяну (Г. Благодатов, Я. Орланський-Титаренко, А. Клейнард, М. Різоль, А. Мірек, П. Говорушко, А. Полетаєв).

Типовий варіант аплікатури, що побудований за принципом позиційної гри у секвенційному викладі музичного матеріалу передбачає:

- позицію-мінімум (побудова з трьох звуків (тонова і півтонова послідовність) діатонічних рядів правої клавіатури));

- позицію-максимум (побудова п'ятизвучних пентахордів гам і арпеджіо);

- проміжні позиції з чотирьох звуків (побудова на короткому арпеджіо).

Аплікатурні позиції під час гри на баяні визначаються критерієм інтонаційних рухових аплікатурних технологій в одноголосній фактурі, підпорядковуючись єдиному принципу руху пальців в послідовному порядку.

Основна складність позиційної гри полягає у з'єднанні окремих груп, ланок тієї чи іншої послідовності звуків в єдине ціле. Існує два основних принципи позиційного методу гри:

- принцип упереджено знятої позиції;

- принцип раптового стрибка в нову без попередньої підготовки.

Баяніст-виконавець О. Дмитрієв стверджує, що «...раціоналізація аплікатурних прийомів у сучасній баянній школі веде не тільки до розширення і збагачення виконавських засобів, але й до якісного забезпечення виконавського процесу. У цьому суть та основне

призначення раціональних принципів п'ятипальцевої постановки правої руки на баяні» [2, с. 7].

Отже, п'ятипальцева аплікатура розглядається як один із шляхів у вдосконаленні та досягненні вершини майстерності баяніста. Основна функція великого пальця під час гри на баяні спрямована на перенесення кисті з однієї позиції в іншу. Якщо великий палець поступається іншим пальцям в рухливості, самостійності рухів, то в момент зміни позицій, природність його фізіологічної побудови демонструє перевагу п'ятипальцевої аплікатури.

У результаті еволюції вищезазначених аплікатур сформувалася позиційність, як вершина виконавського мислення баяніста. Використання позиційних принципів аплікатури, які ґрунтуються на систематизації досвіду всіх попередніх поколінь виконавців, створили для баяністів-виконавців технічні умови для реалізації свого професійно-виконавського рівня. Мистецтвознавець Ю. Ястребов зазначає, що «...принцип позиційної гри є одним з найкоротших шляхів до вирішення технічних завдань, одним з доцільних методів долання технічних труднощів» [1, с. 296].

Позиційне мислення це більш високий рівень засвоювання музичного матеріалу та розвиток рухових виконавських здібностей баяніста. На думку відомого піаніста Є. Лібермана «...позиційне мислення поєднує складну структуру пасажів у низку порівняно простих угруповань, які виконуються одним рухом руки» [3, с. 48].

Таким чином, мислення позиціями не є механічним відтворенням клавіатурно-аплікатурного малюнку, а простежується як свідоме відтворення звуковисотних та рухових навичок в єдиному комплексі.

У результаті сформованості навички позиційного мислення інструменталістом можна визначити такі основні принципи раціонального підбору аплікатури, як: системність, логічність, цілісність, зручність.

Системність як усвідомлене та цілеспрямоване засвоєння аплікатурних будов методу позиційності полягає у визначенні загальної стратегії мислення, спрямованої на оптимальну результативність у подоланні технічних складнощів баяністом-виконавцем.

Принцип логічності забезпечує організацію послідовності аплікатурно-рухової будови, яка є основою позиційного мислення. Логічність виконує орієнтуючу функцію та характеризує сформованість позиційного способу мислення. Процес формування логіки позиційного мислення ґрунтується за принципом «від простого до складного» – від усвідомлення позиційного елемента аплікатури до будови комплексних позиційних структур.

Цілісність виявляється у комплексному поєднанні окремих фактурних ланок та груп музичного матеріалу в єдине ціле. Таке об'єднання технічних елементів фактури надає цілісне уявлення «картини» музичного матеріалу. Цілісність позиційного мислення сприяє максимальній психологічній та фізіологічній свободі баяніста під час гри.

Висновки. Такі характеристики як легкість запам'ятовування, сприйняття, усвідомлення та реалізація надбаного вміння під час виконавської діяльності притаманні принципу зручності. Є такі складові легкості формування позиційного способу мислення: зовнішня (ступінь адаптації музичного матеріалу відповідно виконавського досвіду баяніста) та внутрішня (сутність індивідуального досвіду баяніста, ступеня активності-свідомості, рівня розвитку виконавця, наявність набутих знань).

Отже, перевагами використання позиційної аплікатури є: свобода й рухливість виконавського апарату; розширення технічних можливостей правої руки; внутрішня психологічна впевненість під час гри [2, с. 8].

Використання сучасної п'ятипальцевої аплікатури максимально мінімізує та унеможливорює незручні положення правої руки. Уміння мислити позиціями, а не її окремими звуками, забезпечує виконавцю можливість передбачати і чути цілісність гри, допомагає швидкому і якісному запам'ятовуванню, надає психологічну свободу й впевненість, а також дозволяє швидко відновлювати в пам'яті музичні твори та виконавську форму.

Таким чином, еволюція формування позиційної системи аплікатури та аплікатурного мислення баяніста-виконавця з використанням всіх пальців правої руки має значний вплив на формування виконавської техніки, що забезпечує високий професійний рівень сучасного баянного виконавства.

У процесі технічної роботи музиканта-баяніста вибір аплікатури може бути максимально ефективним за умови врахування фізіологічної виправданості, набуття навички позиційного мислення, а також використання основних принципів раціонального підбору аплікатури, (системності, логічності, цілісності та зручності).

ЛІТЕРАТУРА

1. Давидов М. А. Виконавське музикознавство / М. А. Давидов // Енциклопедичний довідник. – Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. – 400 с.
2. Дмитриев А. И. Позиционная аппликатура на баяне / А. И. Дмитриев. – СПб.: 1998. – 22 с.

3.Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой / Е. Я. Либерман. – М.: Фигаро-центр, 1999. – 136 с.

4.Осокин А. В. Пособие для исполнителей на баяне с пятирядной правой клавиатурой / А. В. Осокин. – М.: Сов. композитор, 1962. – 51 с.

5.Юцевич Ю. С. Музыка. Словник-довідник / Ю. С. Юцевич. – Тернопіль: навчальна книга – Богдан, 2003. – 352 с.

6.Ястребов Ю. Г. Современные принципы баянной аппликатуры: автореф. дис. ... на соиск. учен. степ. канд. искусствовед: 17.00.02. / Ю. Г. Ястребов – Л., 1976. – 19 с.



УДК 780.647.2 (470+571)

*І.М. Шпитальна,
м. Київ*

ВЛАДИСЛАВ ЗОЛОТАРЬОВ – ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ

Анотація. У статті розглянуто феномен творчості видатного баяніста, композитора Владислава Золотарьова, його внесок у створення баянного репертуару, становлення сучасного баянного виконавства на рівні академічного інструментального мистецтва.

Ключові слова: феномен, акордеонно-баянне мистецтво, готово-виборний баян, академізація, виконавці, новаторство, прийоми гри, штрихи.

Аннотация. В статье рассмотрен феномен творчества выдающегося баяниста, композитора Владислава Золотарева, его вклад в создание баянного репертуара, становление современного баянного исполнительства на уровне академического инструментального искусства.

Ключевые слова: феномен, аккордеонно-баянное искусство, готово-выборный баян, академизация, исполнители, новаторство, приёмы игры, штрихи.

Annotation. In the article considers the phenomenon of the creativity of bayanist and composer Vladislav Zolotarev, his contribution to the creation of bayan repertoire, the emergence of modern bayan performance at the level of academic instrumental art.

Keywords: phenomenon, accordionists-bayanists art, ready-elective bayan, academic, artists, innovation, techniques, and strokes.

Постановка проблема. Сучасна акордеонно-баянна музика стала важливим елементом всього академічного мистецтва. Тембр акордеону, баяну звучить у залах академій і філармоній, театрів і престижних

концертних залів світу. Академічне акордеонно-баянне виконавство склалось завдяки стрімкій еволюції інструменту, вдосконаленню прийомів гри, прагненням виконавців, творчим пошукам композиторів.

У другій половині ХХ століття активізувався процес створення художньо-цінного оригінального баянного репертуару. Важливим етапом розвитку баянного мистецтва і його популяризації стала поява готово-виборного багато тембрового баяну, надзвичайно багатогранного тембровою палітрою. Інструмент значно розширив свої можливості і вийшов на високий рівень розвитку, чим привертав увагу молодих талановитих композиторів. Також важливу роль у цьому процесі відіграли виконавці, які прагнули наблизити баянне виконавство до рівня академічного інструментального мистецтва.

Мета статті: розглянути портрет Владислава Золотарьова, значення його творчості у становленні баянного академічного виконавства, новаторство мислення композитора.

Завдання статті: охарактеризувати особистість Владислава Золотарьова, проаналізувати шляхи становлення творчості композитора, його значення у створенні оригінальної баянної музики, представлення баяну на олімп камерно-академічного мистецтва. Проаналізувати образну сферу, художні виразні засоби на прикладі творчості В. Золотарьова.

Аналіз досліджень: Розвиток теоретичних і практичних основ баянного виконавства створило основу для видатних виконавців і композиторів, які володіють комплексом виразних засобів сучасного інструменту.

В Україні значний внесок у розвиток становлення і популяризацію баянного мистецтва вклали М.Д. Оберюхтін, В.В. Воеводін, А.В. Онуфрієнко, М.А. Давидов, В.В. Бесфамільнов, І.А. Яшкевич, М.І. Різоль, А.В. Білошицький, В.П. Власов, В.Д. Зубицький.

Владислав Золотарьов (1942-1975) – відомий композитор, баяніст, представник оригінальної баянної музики. Дата його дня народження, 13 вересня, співпала з датою народження А. Шенберга – австрійського композитора, педагога, диригента. Це мало велике значення для Владислава.

Першим вчителем Золотарьова був Микола Олександрович Лісний. Саме він став вірним другом і наставником впродовж наступних років поневірянь і випробувань композитора. Вчитель і учень – це єдине ціле, тому всі успіхи і невдачі вони ділять наполовину. В. Золотарьов був талановитим і наполегливим учнем, а Микола Олександрович, у свою чергу, зумів підтримати і розвинути його здібності.

Вже з перших курсів училища Владислав робив несміливі спроби писати, в основному для баяна і фортепіано – це два дуети для скрипки з фортепіано і для баяна з фортепіано, написані в традиційній манері з романтичними і фольклорними елементами. Свої перші твори він показував Миколі Олександровичу, який ділився неоцінним досвідом і високою майстерністю.

Проте композитору заважали готові акорди у лівій руці, він знаходився у пошуках нових виконавських можливостей і прийомів гри на своєму інструменті.

Надзвичайно важливу роль у становленні особистості композитора відіграв концерт Юрія Івановича Козакова, який продемонстрував публіці багатотембровий готово-виборний баян, у якому Владислав побачив перспективу зовсім нових художньо-виражальних засобів, прийомів гри, поліфонічних можливостей інструмента і втілення своїх композиторських задумів. На думку Золотарьова, баянна музика того часу була примітивною, одноманітною, а її зміст поверховим.

Поштовхом для подальшого розвитку творчості була підтримка батьків, які на той час були матеріально забезпечені і купили для Владислава готово-виборний баян Ю. І. Козакова. Композитор був у захопленні від інструменту, багато експериментував і перебував у нових пошуках, писав для готово-виборного акордеону, використовуючи нетрадиційні форми акомпанементу у партії лівої руки. Його камерна сюїта є одним із перших творів для готово-виборного баяна в історії баянної музики.

В. Золотарьов був не тільки геніальним композитором, але і майстерним виконавцем. Він часто давав сольні концерти, на яких презентував свої твори. Публіка була вражена високим технічним рівнем виконання, емоційністю і музичальністю композитора. Владислав відчував інструмент і трактував його на новому вищому рівні.

Золотарьов також займався самоосвітою: цікавився літературою, захоплювався поезією японських авторів, у якій не було рими, але був глибокий зміст, вивчав філософію, захоплювався Ф. Шопеном, А. Шенбергом, у творчості яких бачив свободу мислення, втілення суб'єктивності на противагу сірій радянській ідеології, в якій він відчував свою самотність. Писав вірші, прозу, афоризми, автобіографію, вів щоденники, в яких ділився своїми думками і переживаннями.

Звичкою композитора були заняття вночі при свічках у чорному одязі, це допомагало йому досягнути особливого настрою, емоційного стану. В такі моменти Владислав не тільки писав, але і слухав музику прогресивних західних модерністів. Для композитора музика була життям і він, безумовно, служив їй.

Імпульсом у творчості Золотарьова стало знайомство і дружба з Фрідріхом Ліпсом, який став одним із перших виконавців його творів. На замовлення Фрідріха композитор написав Сонату № 2. Також ця дружба сприяла появі ряду творів, зокрема Сонати № 3, яка стала однією з вершин у баянному репертуарі. Фінал сонати передає почуття самотності, холоду, меланхолійний стан композитора. Штучні ладові утворення, дисонанси, зменшені септакорди створюють неспокій, мінливий настрій. Ідея хаосу і беззмислового руху знаходить своє втілення у непередбачуваних змінах розміру, фактури, ритму, яскравої динаміки – від *pp* до *ff*, виразної артикуляції, технічних прийомів. Безумовно характер сонати передає стан душі Владислава, його пошуки і переживання. Золотарьов використав цитату Арнольда Шенберга «Просветлённая ночь», яка одухотворена більш романтичними настроями і звучить як слова підтримки, розради і надії на світле майбутнє. Соната № 3 – це початок авангарду у баянній музиці, хоча на даному етапі, є баянною класикою, як і вся творчість Владислава Андрійовича.

Фрідріх Ліпс присвятив Золотарьову цілий розділ у своїй книзі «Здається, це було вчора». Він представляє оригінальний портрет Владислава, аналізує його творчий шлях. Ф. Ліпс згадує, що Золотарьова можна було назвати *«прибульцем з іншої планети: якийсь дивний, непередбачуваний, незалежний, ніяк не вписувався в тодішню народну еліту і разом з тим, він був талановитим незвичайно і популярний на заздрість іншим. <...> Це була людина-космос; він був обдарований геніально, просто як геній не зміг себе реалізувати повністю»* [5, 81-83].

Завдяки тандему Золотарьов-Ліпс виникали нові прийоми гри, зокрема кластерне *glissando*, *vibrato* у правій і лівій руці, *тремоло міхом*, *квартольний рикошет*. Всі ці технічні прийоми були використані у Сонаті №2, Сонаті №3, «Іспаніаді», «Дитячих сюїтах».

Композитор зовсім у нових фарбах демонструє прийоми гри міхом. За словами Ф. Ліпса: *«...у Золотарьова цей ефект корінним способом переосмислюється. Тремоло у нього пов'язано з безліч визначених художніх образів-настроїв. Тут і тривога, і трепет, і приближення бурі... Заслуга Владислава Золотарьова в тому, що він по-новому застосовував художньо-виразні засоби сучасного баяну і саме тим вказав композиторам шляхи для творчих пошуків»* [5, 108].

Крім музичної обдарованості Владислав Андрійович мав надзвичайний талант до літературної творчості:

*«О! Как печален я!
Как скорбь мне сердце гложет!*

Как жизнь становится противней день от дня!

И ни любовь, ни музыка спасти не может

Пылающей души, сгорающей дотла» [2, 18].

Справжня музика завжди поетична, а справжня поезія завжди музикальна. Музика Владислава Золотарьова справжня, тому що є поетичною, а вірші –музикальними, тому їх можна віднести до справжньої поезії.

Композитор не мав визнання за життя, його творчість була незрозумілою для тогочасної еліти, йому було важко знайти своє місце у сірій буденності і похмурості. Сам В. А. Золотарьов писав у своєму щоденнику: *«Для того, щоб зрозуміти, прийняти мою музику, щоб закохатись у неї, потрібно увійти в ситуацію мого життя, всього його образу зі всім оточенням, бо таке поняття і є істинне поняття будь-якого композитора, чи то Бах, Моцарт, Бетховен, або Шенберг, Берг чи Веберн».*

Дійсно для того щоб зрозуміти музику, необхідно проникнути не тільки у зміст твору, але й у життя композитора, його емоційний стан.

В. Золотарьов мав надзвичайно тонку душу, був самокритичним, він дуже гостро переживав всі невдачі – брак професійної освіти, відсутність визнання, сімейні негаразди. У своїй творчості використовував релігійну тематику («Феропонтів монастир»), застосовував додекафоний метод, сміливе новаторство і прийоми гри у власних творах, чим викликав несхвалення у композиторів старшого покоління, деякою мірою його відносили до «заборонених», «нерадянських» композиторів.

Проаналізувавши фрагменти щоденника Золотарьова можна зробити висновок, що композитор відчував відчуженість, самотність, беззмистовність, часто впадав у депресивний стан.

Владислав писав: *«...Кожна людина самотня, і коли вона усвідомлює це, то відчуває яке беззмистовне життя в скупченні людей, у так званому суспільстві...Тоді вона почне шукати причини безкрилості, безпольтності, буде шукати відповідь...вона буде ненавидіти людей, але щоб полюбити їх, їй треба знайти в собі сили, щоб піти на пошуки основного в житті – на пошуки Бога, віра в якого допоможе їй повернутись до людей ще більше нещасних, ніж вона, тому що вони живуть в темряві і не намагаються нічого шукати...»*

Варто відзначити, що В. Золотарьов мав друзів, які підтримували його творчість, серед них – О. Нагаєв, Р. Щедрін, Д. Шостакович.

Олександр Нагаєв – єдиний учень по композиції В. Золотарьова. Він завжди з нетерпіння чекав нових творів композитора і з великою радістю виконував їх. Олександр присвятив свою сонату для баяна

Владиславу Золотарьову, в якій прагнув описати трагічний шлях композитора.

Висновки. Отже, феномен творчості Владислава Золотарьова полягає у його геніальності, обдарованості, наполегливості, невтомній працьовитості, відданості мистецтву, адже він жертвував собою заради музики.

У 2016 році на основі благодійних внесків була записана Вечірня кантата- один з останніх творів композитора.

28 січня 2017 року в м. Пенза відбувся II відкритий між-регіональний фестиваль-конкурс виконавської майстерності баяністів-акордеоністів «Посвята Золотарьову» до 75-річчя з дня народження композитора. Засновником конкурсу є Саратовська державна консерваторія імені Л.В. Собінова.

Твори Владислава Золотарьова є оригінальною баянною класикою, програмою міжнародних конкурсів і безумовно світлою пам'яттю про композитора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Давидов, М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста / М. А. Давидов. – Київ: Волинська обласна друкарня, 2006. – 308 с.
2. Золотарев, Вл. Экспромты и стихи. /Вл. Золотарев // Информационный бюллетень «Народник» – 1998. – № 1. – С. 17-20.
3. Имханицкий, М.И. Музыка Владислава Золотарева / М. И. Имханицкий // Муз. жизнь. – 1976. – № 17. – С. 17.
4. Имханицкий, М.И. Фридрих Липс / М. И. Имханицкий // Портреты баянистов: Сборник статей. Сост. М. И. Имханицкий, А. Н. Якупов. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2000. – С. 221-253.
5. Липс, Ф.Р. Журналу «Народник» – всероссийскую благодарность! / Ф. Р. Липс // Народник. – 2002. – № 4. – С. 15-16.
6. Липс, Ф.Р. Кажется, это было вчера... / Ф. Р. Липс. – М.: Музыка, 2008. – 336 с.
7. Малкуш, А.С. Претворение национальных особенностей в стиле Владислава Золотарева (на примере сочинений для баяна): автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Анна Сергеевна Малкуш. – Новосибирск, 2013. – 32 с.

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ДУХОВИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ГУЦУЛЬЩИНИ

Анотація. В статті розглядається вплив одноголосного гуцульського співу на інструментальну музику Гуцульщини. Прослідковується розвиток самобутніх духових народних інструментів.

Ключові слова: народні інструменти, духові інструменти, Гуцульщина, інструментальна музика.

Аннотация. В статье рассматривается влияние единоголосного гуцульского пения на инструментальную музыку Гуцульщины. Проследковывается развитие самобытных духовых народных инструментов.

Ключевые слова: народные инструменты, духовые инструменты, Гуцульщина, инструментальная музыка.

Annotation. In the article influence of the unanimous gucul'skogo singing is examined on instrumental music of Gucul'schini. Development of original wind folk instruments proslidkovuet'sya.

Keywords: folk instruments, wind instruments, Gucul'schina, instrumental music.

Гуцульські духові народні інструменти, до яких належать трембіта, тилинка, довга (полонинська) фуярка, коротка (весільна), дрімба, дуда (коза), є улюбленими і найпоширенішими музичними інструментами Карпатського краю.

Історія виникнення і розвиток цих музичних інструментів сягає в сиву давнину. Процес їх становлення відбувався паралельно до життя гуцулів, які з історичних обставин перебралися в гори і, облюбивавши цей край, жили там. Такий тісний взаємозв'язок природи з життям цього самобутнього люду та його творчістю, зокрема музичною, спостерігається і в наші дні.

Пісенна та інструментальна творчість Гуцульщини ще з давніх часів привертала увагу різних дослідників, зокрема фольклористів. На сьогодні маємо низку наукових праць з цієї проблематики. На Гуцульщину часто виїжджають експедиції вчених і студентів, які досліджують та систематизують перлини пісенного та інструментального фольклору. Переглянувши деякі праці та звіти дослідників, ми

дійшли певного висновку. Дослідити музичну спадщину Гуцульщини спорадичними експедиціями неможливо. У цьому краї потрібно жити, а ще краще народитися, бути гуцулом, всім серцем любити цю землю та її привітний і щирий народ. Звичайно, є поодинокі випадки, як, наприклад, кіноверсія Сергія Параджанова твору М. Коцюбинського “Тіні забутих предків”, яка захвилює нас талантом кінорежисера, яскравого представника Кавказу.

Гуцульська пісенна та інструментальна творчість надзвичайно багата й різноманітна. На перший погляд, це не складно, бо для гуцульської пісні характерний одноголосий спів, а для інструментів – унісонне звучання. Багато дослідників це явище пояснюють так: “Гуцули жили здебільшого окремими громадами, поселеннями в горах. Саме такий характер і обумовив те, що для гуцульського пісенного фольклору характерним є одноголосий спів. У них виховалася любов до мелодичного звучання народних інструментів таких, як трембіта, фуярка, дрімба, тощо” [1, 235]. Дуже цікавим є порівняння гуцульського одноголосого стилю з грузинським багатоголоссям. Грузини подібно до гуцулів влаштовували свої маєтки і теж жили окремими поселеннями в горах. У книзі “Конференція дослідників народної музики Червононоруських земель” міститься дослідження Богдана Котюка про музикантів весільних капел космаської традиції. Уважно перечитуючи цю розвідку, ми помітили такі рядки: “Початок гуцульської весільної капели згідно відомостей, поданих у літературі (та розповідях старих космачан), поклав дует скрипаля і цимбаліста. Це була непросто основа весільної забави, танців, але й стрижень усього весільного дійства” [2]. Виходячи з цього, ми бачимо, що основними музичними інструментами, які склали гуцульську інструментальну музику або створили ядро гуцульської весільної капели, є скрипка та цимбали. Але ж ці інструменти – як скрипка, так і цимбали вимагають періодичного настроювання, а це означає, що їм потрібен камертон, як кажуть гуцули, “міра” для настройки. Тут пригадалось мені, як я у дитинстві часто полюбляв бувати в домі славного музичного майстра Гуцульщини, відомого цимбаліста, уродженця с. Космач – Завоели, мого дядька (вуйка), Василя Григоровича (Прокопового) Луцяка. Я уважно стежив за настройкою, яку він здійснював напередодні весілля, або настроював нововиготовлені цимбали. Для цього камертоном у майстра служила звичайна гуцульська фуярка, на якій майстер награвав потрібну йому “міру”, яка згодом назвалася нота “ре”. Від неї проводилася настройка всіх хорів струн (бунтів) цимбалів.

Фуярка як народний музичний камертон і віртуозний духовий інструмент здавна має широке застосування в гуцульській народній музиці і походить від полонинської фуярки, або ще її називають “довгою”, а та, у свою чергу, бере початок від тилинки.

Ой, як мені не тішитись
В таку файну днинку,
Любка вівці завертає,
Я граю в тилинку.

Тилинка, як старовинний вівчарський музичний інструмент, побутує на Гуцульщині вже багато років та є духовим музичним інструментом карпатського краю. Першими виконавцями та майстрами цього інструменту, є полонинські пастухи (вівчарі). Йдучи на цілий день з вівцями на пасовиська, пастухи шукали для себе розваги, щоб заповнити свій вільний час. Звичайно. деякі розваги самі приходили, про що говорять ці співаночки:

Ой, піду я в полонину,
В полонинці стану.
Одна дівка несе пиріг,
А друга сметану.
А я пиріг у кишеню,
А сметану віп'ю
Одну дівку поцілую,
А на другу кліпну.

Або:

Мамцю моя дорогенька,
Що м-ем наробила,
Полюбила-м вівчарика
За букату сира.
А я вкушу того сирця,
Сирець солоненький,
Подивлюся на вівчаря,
Вівчар молоденький.

Як бачимо з цих співаночок, вівчарі не завжди сумували, але для цього вони повинні були давати своїм коханим любкам певний “знак” про місце їх перебування з отарою. Тому і по цей день на полонині популярні так звані “гойкання”, в яких вівчарі своїм голосом пробували імітувати мелодію трембіти. Це тоді, коли вівчар володів добрими голосовими даними, а якщо такі були відсутні, що теж часто траплялося, а кохана чекає – як бути? Отож вирубавши рівну і чим подовшу бузину (по гуцульськи бзину), витиснувши з неї ватяну серцевину, облупивши

кору, вівчар приступав до добування звуку. У довгих муках народжувався звук тилинки, а з ним і ціла плеяда полонинських тиленкарів.

У наш час на Гуцульщині теж грають на цьому інструменті, тільки цей інструмент вже добротніший, виготовляється з явора, точний діаметр отвору, якого висвердлюється, наноситься самобутній гуцульський орнамент, точніше випалюється, за обов'язковою технологією інструмент проварюється, а потім лакується. Гра на тилинці, на перший погляд, здається нескладною. Закриваючи і відкриваючи вказівним пальцем знизу отвір, дується в горловину трубки (зверху) і видобувається звук. Та це лиш, на перший погляд, все просто, але насправді якісного звучання на тилинці домогтися дуже важко. На цьому інструменті виконуються різні мелодії, особливо так звані “полонинські”, діапазон яких сягає не вище однієї октави у певній тональності. Виконання на цьому інструменті може бути чистим у звучанні або з супроводом гудіння (це коли виконавець при грі використовує голосове гудіння одночасно зі звуком інструмента. Такий технічний засіб виконання використовується й іншими гуцульськими інструментами: фуярка (полонинська), коротка (весільна) сопілка, джоломіга (дводенцівка).

Продовжуючи розповідь про гуцульську тилинку, заглянемо в полонинське середовище й уважно простежимо подальший розвиток цього самобутнього інструмента. З кожним днем, удосконалюючи свій виконавський рівень, полонинські музиканти у творчих пошуках складають куплети співанок, які в народі називаються “полонинськими”.

Ой, піду я в полонинку,
Та й в ту стару стаю.
Ой, як літо літувати,
Лиш собі гадаю.
Ой, як літо літувати
Білі вівці пасти,
Бідна ж моя головонько,
Без любки пропасти.

Інші рішуче беруться за удосконалення свого улюбленого інструмента. Таким чином, народжується новий вид гуцульської народної пісенної творчості, який має розвиток і в наші дні, а з ним нові члени сімейства духових народних інструментів Гуцульщини, такі, як довга фуярка (полонинська), а згодом і коротка (весільна).

Перші публічні виступи таких музикантів, відбувалися на релігійних святах (храмах), які здавна популярні на Гуцульщині. Храм –

це всенародне свято, яке відоме не тільки на Гуцульщині, а й в інших областях України, і яке відбувається щороку. Воно присвячене завершенню будівництва церкви та її освяченню. Наприклад, у відомому нам селі Космач це свято 12 липня (Петра і Павла), місті Косові – 7 липня (на Івана Купала). На такі свята люди прибувають з різних регіонів України, а також з Америки, Канади, Росії. У цей день усі у святковому вбранні, деякі гуцули верхи на конях або на добротних возах, усі їдуть на свято. Вулиці села переповнені, кругом торгівля, вироби народних умільців, сувеніри, дешеві музичні інструменти: сопілки, дрімби. Але перед тим, як святкувати, треба обов'язково побувати в церкві і тільки після закінчення богослужіння, якщо цьому сприяє гарна погода, облюбувавши гарну поляну, або в хатах господарів, продовжується народне свято. Отже, зібравшись гуртом і влаштувавшись зручніше, накривають столи – і село полинуло в піснях і розвагах. Тилинкарі та фуяристи грають, люди слухають, а згодом оцінивши гру музикантів, під їхній супровід виконують гуцульські співанки. Це дійство є яскравим прикладом зародження на Гуцульщині народного співу, який згодом був названий одноголосий, де фуярка з точністю повторює і супроводжує ту чи іншу співанку, точніше її мелодію. Таке виконання в такому поєднанні характерне для гуцульського одноголосого співу і на інших святах; на весіллях, толоках, хрестинах, де молоді тилинкарі, а особливо фуяристи, складали випробовування на зрілість своєї виконавської майстерності, де екзаменатором є народ. Протягом багатьох років гуцульська тилинка зазнала довгий і тривалий шлях удосконалення. Нині тилинки є різних строїв (ля, сі, до, ре) і виготовляється не тільки з дерева, а й з трубок – мідних, алюмінієвих, довжина яких – до 70 см. На цьому інструменті грають музиканти не тільки Гуцульщини, а й інших регіонів України, які гідно представляють цей інструмент на різних святах та концертах. На відміну від фуярки, гуцульська тилинка все таки має епізодичне застосування.

Довга фуярка, на відміну від телинки, має шість отворів, що закриваються пальцями рук. В результаті довга фуярка порівняно з тилинкою має більші технічні можливості та діатонічний стрій. Довгі гуцульські фуярки, як і тилинки, є різних строїв, залежно від внутрішнього діаметру та довжини цівки. Застосування довгої фуярки, як і тилинки, епізодичне. Правда, цей інструмент ще використовується на гуцульських похоронах, особливо на “грушках” (два вечори прощання), де фуяристи в перервах між трембітанням і голосінням, стоять біля померлого, виконують тужні мелодії, створюючи цим самим ще більш напружену і жалісну атмосферу в домі.

Гуцульська фуярка (весільна, коротка) – це віртуозний інструмент, який користується великою любов'ю і шаною у жителів карпатського краю. Цей інструмент має широке застосування як в гуцульській, так й в українській народній інструментальній музиці. На відміну від своїх попередників, коротка (весільна) фуярка швидко здобула популярність серед жителів Гуцульщини, а з появою таких інструментів, як скрипка та цимбали, посіла провідне місце в гуцульській капелі як інструмент, що має багаті технічні можливості і чарівне звучання, а головне стала камертоном гуцульської народної музики.

Ой люблю я цимбалочки,
Та й люблю скрипочку.
А ще й люблю, як заграють,
Файно в фуярочку.

Виготовлення цього інструмента носить більш професійний характер, що пов'язано зі строем інструмента, який виробляють музичні майстри Гуцульщини. Цей інструмент також діатонічний і є зручним для супроводу гуцульських співанок і мелодій. В результаті тривалих пошуків основою строю є тональність ре-мінор з високим четвертим та шостим щаблем, який згодом був названий – гуцульський лад. Гуцульська фуярка (весільна) подібна до довгої (полонинської), яка теж має шість отворів, але, на відміну від неї, довжина весільної фуярки сягає 36 см, що надає їй високого і яскравого звучання і більших технічних можливостей.

Цей інструмент набув великої популярності. На ньому грають від старого до малого. Такий успіх цього інструмента є закономірним: доступний, дешевий, легкий у вазі, дуже звучний, колоритний. Маючи такі прекрасні дані, гуцульська фуярка не могла залишатися й надалі самотньою і служити тільки супроводом для гуцульського одноголосого співу. Минав час, народжувалися нові покоління, темперамент гуцулів потребує більше танцювальної музики. Повільні гуцульські мелодії стають швидшими. Все це сприяло народженню нового, гуцульського жанру – танцювального, в якому відводилось особливе місце ударному інструменту, яке згодом зайняв гуцульський барабан (бубень).

Технологія вичинки і виправки шкіри для гуцулів не була таємницею. Половину свого одягу вони виготовляли зі шкіри. До дерева завжди ставилися з любов'ю, тому досить швидко поруч з гуцульською (весільною) фуяркою гідне місце в інструментальній музиці посів бубень. Чому цей інструмент, а не інший став парою для фуярки?

Гуцульський танець, особливо чоловічий, сміливо можна назвати танцем імпровізації, який досяг найвищого мистецького рівня та

наповнений складними тропачами і гайдуками, виконання яких з особливою точністю дублюється і супроводжується бубном, чітко зберігаючи при цьому темп танцю. Таке поєднання двох самобутніх інструментів зустрічаємо і тепер підчас коляди, де фуярці відведена роль сольного, а бубну ударно-супроводжувачого інструменту.

Доречно було б порівняти гуцульський дует фуєриста і бубніста та грузинський музичний дует – акордеоніста і барабанщика, які в такому поєднанні з давніх часів супроводжують народні грузинські танці і в наші дні. Окрім цього, у цих народів є споріднені музичні інструменти, такі, як: в українців цимбали – у грузин сантур, у нас гуцульське ребро – у них флейта пана (по груз, ларчемі), у нас дуда – у них удаствірі та ряд інших музичних інструментів, які є спільними для наших народів. А з цього напрошується висновок, який, на нашу думку, має реальну підставу, а саме: грузинська гармоніка активно впливала на багатоголосся Грузії, гуцульська фуярка стала виразником одноголосого співу гуцулів.

Починаючи з 1970-х років, на Гуцульщину має великий вплив молдавська та румунська народна музика, для якої характерне багатство гармонії та віртуозність виконання, а це виявило відсутність хроматичного строю гуцульської фуярки. Після тривалих пошуків гуцульськими виконавцями було знайдено хроматичний стрій на основі гуцульського, при цьому була змінена пальцівка на інструменті. Таким чином, за рахунок неповного перекриття пальцями отворів, які розміщені на фуярці було удосконалено і інструмент зазвучав по-новому. Успішно долаючи технічні труднощі, гуцульські фуєристи опановують для себе мистецтво й тепер. Яскравими виконавцями на цьому інструменті є уродженці Гуцульщини села Космач (Косівський район Івано-франківської обл.): Лук'ян Багрійчук, Юрій Вардзарук (Якобишин), Іван Варцаб'юк, Лесь Кубанів, Лук'ян Вардзарук, Степан Бойчук, Данило Прокоп'юк, Дем'ян Попечин, Василь Варцаб'юк (Брумба), Петро Реведжук (Швидик), Петро Мохначук, Юра Кішук, Микола Варцаб'юк (Прокопів), Микола Думітрак (село Брустори) та багато ін.

Гордістю карпатського краю є неперевершені фуєристи-професіонали – такі, як Дмитро Левицький (Косован), Василь Петрованчук (Рузен) – с. Космач.

Цей інструмент є популярним не тільки в мешканців гірського краю, але й на Покутті (Коломийський, Снятинський р-ни). Тут гуцульська фуярка довга (полонинська) отримала нову назву – флюяра, а коротка (весільна) – фрілка. Славне село Мишин (Коломийського р-ну),

яке люб'язно називають – селом музикантів, де, що не сім'я – то оркестр. Яскравими представниками цього регіону є музиканти – віртуози: Михайло Тимофіїв – заслужений майстер народної творчості України, музикознавець, невтомний дослідник гуцульського фольклору, майстер виготовлення музичних інструментів. Він є автором і майстром хроматичної фрілки (фуярки). І лише створення сім'ї хроматичних фрілок на десять ігрових отворів (1964р.) для виконавців на цьому інструменті стали доступні музичні твори композиторів-класиків. А створена ним хроматична фрілка (рід сопілки безсвисткового пристрою) – інструмент з надзвичайно високими звуковими і технічними якостями, на яких грають багато відомих музикантів-віртуозів України. Це – лауреати міжнародних конкурсів: Юрій Фокшей (м. Луцьк), Микола Маркевич (м. Трускавець), Богдан Яремко (м. Рівне) та ін. Михайло Тимофіїв добре відомий як універсальний виконавець на народних духових інструментах. Він же скрипач, композитор, педагог, перший вчитель музики автора цих рядків. Василь Попадюк – народний артист України, який досконало володів грою набагатьох народних духових інструментах. “Василь Попадюк – це живий орган, здатний полонити своєю грою будь – яку аудиторію”, – саае так писала японська преса про виступ артиста. А чехословацькі критики в унісон зазначали: “Василь Попадюк – це цілий оркестр народних інструментів. Він своєю неперевершеною грою засвідчує одвічне: талантам з народу нема переводу”. Гуцули про свого улюбленця так казали: “Перше грати на сопілці почав, ніж навчився ходити”.

На гуцульській фуярці успішно виконують не тільки народну музику, але й класичні, концертні п'єси, фантазії, а колоритне звучання інструмента ніколи не залишає байдужим його слухача.

Такий життєвий шлях і щаслива доля чарівної гуцульської фуярки – провідниці гуцульського одноголосого співу та гуцульської народної інструментальної музики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Львів: Логос, 199. – Т. 1.
2. Богдан Котюк. Конференція дослідників народної музики Червоно-руських земель. – Львів: Видавництво ЛДК, 1991.



ПСИХОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА

Анотація. У статті проаналізовано площини дослідження психології виконавства бандуристів. Визначено провідні психологічні аспекти бандурного виконавства. Виокремлено типологію особистості як важливий чинник виконавської творчості бандуристів.

Ключові слова: психологія бандурного виконавства, психологічні аспекти бандурного мистецтва, типологія особистості у бандурному виконавстві.

Аннотация. В статье проанализированы сферы исследования психологии исполнительства бандуристов. Определены доминирующие психологические аспекты бандурного исполнительства. Выделена типология личности как важная особенность исполнительского творчества бандуристов.

Ключевые слова: психология бандурного исполнительства, психологические аспекты бандурного искусства, типология личности в бандурном исполнительстве.

Annotation. This article analyzes research areas of psychology of bandura players performance art. Leading psychological aspects of bandura performance art are being defined. Personality typology is being singled out, as important factor of bandura players performance art.

Keywords: psychology of bandura performance art, psychological aspects of bandura art, personality typology in bandura performance art.

Постановка проблеми. Унікальність бандурного виконавського мистецтва полягає у його різноплановості і різножанровості. Однією з найважливіших проблем бандурного виконавства є площина психології виконавської творчості. Завдання сучасної методології бандурного виконавства – створити наукову базу для теоретичного аналізу й практичної площини реалізації психологічних завдань, що постають у сольному й ансамблевому виконавстві бандуристів.

Метою статті є аналіз психологічної сфери виконавства бандуристів.

Аналіз досліджень. Психологію виконавської творчості розглядає багато дослідників – психологів і мистецтвознавців, зокрема Л.Бочкарьов [2], В.Петрушин [9], Г.Овсянкіна [8], Г.Ципін [12]. Окремі психологічні аспекти бандурного виконавства розглядались у роботах О.Бобечко [1], С. Вишневської [4], Л.Мандзюк [7], Д.Юника [14]. Проте їх

комплексний аналіз наразі відсутній, що й становить актуальність дослідження.

Виклад основного матеріалу. Зміни в бандурному мистецтві ХХ ст. і насамперед удосконалення інструментарію, взаємовпливи міського та сільського культурного середовища, а також освітні академічні впливи визначили ряд інновацій, які змінили соціальний і культурологічний аспекти психології суспільства.

Зокрема розширюється побутування інструмента в різних суспільних верствах, а особливо в середовищі інтелігенції, удосконалюється хроматичний інструментарій, проте зі збереженням основної форми і конструкції інструмента, штрихів і прийомів гри вводиться писемна форма передачі мистецького досвіду, започатковуються сценічні форми виконавства – концерти, фестивалі.

Відбувається жанровий поділ репертуару на вокально-інструментальний та інструментальний за зростання ваги інструментального виконавства, але збереження домінування вокально-інструментального, розмежування форм і жанрів гри та співу бандуристів на сольні, ансамблеві, оркестрові, розширення вокально-тембрової сторони виконавства – за рахунок доповнення жіночим тембром, а також поява однорідних чоловічих, жіночих, дитячих ансамблів і мішаних зразків.

Суттєвий вплив на психологічні площини бандурного виконавства мав процес академізації, складовими якого є: заміна усної письмовою традицією навчання гри на інструменті, що виявляється в появі друкованих самонавчителів, підручників, навчальної методичної і нотної репертуарної літератури, створенні системи навчальних закладів різних освітніх рівнів, доступної для різних соціальних верств населення, формуванні регіональних і персональних шкіл навчання, організації виробництва уніфікованого інструментарію, формування концертно-виконавської практики високого професійного рівня, організації нових виконавських форм, співпраця виконавців та композиторів для створення нового різножанрового репертуару.

У психології музично-виконавської діяльності бандуриста розрізняємо її зумовленість такими факторами.

1) Жанр виконавства: вокальний чи вокально-інструментальний, що впливає на залучення різних видів творчих здібностей виконавців і відповідно використання певних засобів музичної виразності: звук на інструменті, спів (тембр і вокальна техніка), і наявність вербальної складової (слово), що надає інформативної насиченості (програмності) музичному твору.

2) Форма виконавства: сольна чи колективна (моноансамбль, малі камерні форми, капели бандуристів, групи в оркестрі українських народних інструментів). У колективних формах розрізняємо ансамблі однорідні й мішані, що розширюють комунікативну складову не лише між виконавцями і слухачами, але й в межах співтворчості учасників колективу в процесі творення художнього образу. Форма впливає і на характер подачі матеріалу – імпровізаційний для солістів і камерних ансамблів чи регламентований (диригентом) для великих колективів.

3) Особистісний аспект, що зумовлює характер виконавця, ґрунтується на різноманітних параметрах (віку, освіти, соціального статусу, виконавського досвіду тощо), враховує напрацювання типології особистості.

4) Гендерний аспект: чоловіче і жіноче виконавство зумовлює не лише тембральну якість виконуваних творів, але й впливає на тематику виконавських жанрів, динамічні й емоційні характеристики, специфіку слухачького сприйняття, оскільки традиційне кобзарство завжди було чоловічим. Сьогодні жіноче виконавство розглядається більше в лірико-драматичному та естрадно-розважальному напрямках.

5) Музично-соціальний аспект: диференціація традиційного кобзарства (сольного чоловічого на діатонічних інструментах) і академічного бандурного мистецтва (сольного чи ансамблевого).

6) Культурологічний аспект умов виконавства (вулично-мандрівна форма – на вулиці, біля церкви, на ярмарку) і академічні концертно-сценічні та естрадні форми) [13].

Психологія виконавства бандуристів може бути розглянута у таких площинах: музичні здібності; взаємодія в опануванні інструментом і голосом; специфіка використовуваного репертуару – регламентований (композиторський) і імпровізаційно-творчий (підбір, обробка, аранжування); специфіка вивчення і виконання творів у процесі навчання та в концертному виконавстві (поведінкові стереотипи, сценічне хвилювання, візуалізація емоційної концертної подачі, комунікація тощо).

Комунікативні фактори в бандурному виконавстві суттєво різняться на етапі вивчення (з викладачем, з колегами по ансамблю, концертмейстером; з диригентом в капелі) та на етапі виконання (у сценічному ансамблі з концертмейстером, колегами по колективу, з диригентом, а також з глядачами). Крім того незмінною залишається комунікація виконавця з композиторським оригіналом, а отже зі стилем – епохи чи особистості автора.

Загалом психологія музичної діяльності становить важливий пласт музикознавчої проблематики, що базується на міждисциплінар-

них зв'язках й активно формує нові науково-дослідницькі погляди та принципи. Для площини вибору й опанування репертуару важливим є звернення до теорії установки, яка була розроблена грузинським психологом Д.Н.Узнадзе [11], що дозволяє зіставити глибинні механізми людської психіки із природою музично-творчого процесу.

Механізми функціонування сфери творчої діяльності Д.Узнадзе розглядає крізь два різновиди установки – усвідомлену та неусвідомлену. Фіксований результат музично-творчої діяльності – музичний текст творів, а також вирішення багатьох задач «технічного» плану під час творчого процесу є результатом дії *усвідомленої* установки. *Неусвідомлена* установка в будь-який час проникає з навколишнього середовища в психіку суб'єкта й переживається ним із достатньою яскравістю. Це можуть бути емоція, враження від пейзажу, вірша, сюжету. Багаточисленні докази функціонування неусвідомленої установки можна знайти в ситуації концертного виступу. Крім того, феномен установки можна також пояснити як «рухомість» внутрішнього еталона, яка забезпечує здатність людини адаптуватися до соціальних і психологічних умов середовища, що змінюються (наприклад, для бандуристів діаспори).

Одним з найважливіших факторів психології виконавської творчості була і залишається типологія особистості, оскільки вона зумовлює поведінкові механізми виконавця як у роботі над твором, так і на етапі концертного представлення на сцені. Сьогодні у психології поширеними є ряд типологій, зокрема К. Юнга, В. Шелдона, К. Леонгарда, А. Маслоу [9]. До цих усталених типологій сьогодні залучаються і суміжні, зокрема соціонічні типології.

Типологія вивчає людські типи. Слово «тип» означає відбиток, оболонку, результат, відчуття, які наділяють людську суть формами і характеристиками, які належать лише й одному. Інтерпретація цих характеристик дозволяє зрозуміти людську поведінку і дії, наділяє їх певними якостями.

Людська особистість – це істота, створена і наділена певними якостями, статичними і динамічними характеристиками. «Кожна людська суть демонструє природний і соціальний тип, який знаходиться у більшій чи меншій згоді між собою. Наші основні дії диктує природний тип, отриманий при народженні. Наші характерні риси, конституційні особливості, форми тіла є символами, які відкривають нашу правдиву поведінку. За людиною ми завжди повинні бачити Особистість» [3, с. 20].

У роботі Леона Ваннє «Типологія в гомеопатії» представлено індивідуальні типи, кожен з яких наділений декількома унікальними

психологічними ознаками. Хоча автор аналізує їх для вибору гомеопатичних препаратів для лікування, згадана типологія може також використовуватися для психології виконавського мистецтва.

Ознаки особистості за Л.Ваннє розташовуються в такій послідовності: загальний опис, головна характеристика, позитивні і негативні риси свідомості, характер суб'єкта та можливі зміни, що можуть з'явитись в результаті впливів нормального чи патологічного походження.

Людську сутність автор визначає за головними показниками – конституційного типу тіла (як у класифікації В. Шелдона) та темпераменту (відповідно до характеристик за Гіпократом та І. Павловим).

«Конституція – це те що є, те що існує. Темперамент – це те, що ми отримуємо. Це динамічна еволюція статистичної конституції суб'єкта. Під час життя конституція людини незмінна, а темперамент або укріплюється, або погіршується, під впливом оточуючого суспільства і перенесених захворювань» [3, с. 23]. Не зважаючи на динаміку темпераменту, важливим є розуміння, що його зміни можуть мати місце тільки всередині чітко визначених меж. Століттями ці межі вивчали філософи, художники і лікарі. Вони детерміновані факторами, які формують темперамент.

Метою типологічного дослідження є набуття знань про приналежних кожній особистості функцій людини, які складають суму можливостей індивіда. Ці можливості – фізичні, хімічні, біологічні, психологічні, складають багато потенційних факторів, прояви яких дають індивіду його суттєві характеристики. Застосовувавши статичні дані (росту, форми лиця, тіло будови, форми рук, форми і довжини пальців тощо) до аналізу сучасних виконавців-бандуристів можливе виявлення багатьох психологічних закономірностей.

Серед солістів бандуристів домінуючими сьогодні є представники концертно-академічного напрямку виконавства (Роман Гриньків, Тарас Столяр, Тарас Лазуркевич, Олег Созанський, Георгій Матвій, Володимир Войт, Людмила Посікіра, Ольга Герасименко-Олійник, Людмила Дедюх, Руслана Войт, Світлана Мирвода та ін.) [5]. І, зокрема, щодо сучасних виконавців можна зробити такі висновки: 1) темперамент виконавця по-різному проявляється в інструментальних і вокально-інструментальних творах; 2) емоційний поріг і сценічна розкутість залежні від фахового рівня володіння голосом та інструментом, а також від професійного статусу та віку виконавця.

Сучасний американський учений Д. Клозен вирізняє чотири основні детермінанти на шляху до творчої діяльності індивіда:

1) її особисті ресурси, тобто розум, темперамент, сила тощо;

2) «джерела підтримки та керівництва» (різні норми, інструкції, рекомендації), які надають їй можливості орієнтуватись у професійній сфері та в суспільстві;

3) можливості (чи перешкоди) для виконання особистих цілей залежно від соціальної приналежності, раси, віку, статті, а також соціально-політичної ситуації;

4) власні зусилля особистості, її діяльність. Природна творча активність людини виявляється в діяльності, зовнішня соціальна форма якої – праця, що охоплює й психічну, і фізіологічну сферу життя.

Музичні здібності (спеціалізовані та музично-естетичні), які є основою творчого потенціалу бандуриста, на певному етапі розвитку проявляють себе у різних сферах творчої діяльності бандуриста як виконавця, педагога, диригента. Але для повноцінного художнього виразу їх дієвий прояв має скеровуватися свідомим координуванням фізіологічної роботи виконавського апарату.

Психологічні та музичні природні задатки лежать в основі формування творчої особистості бандуриста. Та лише на основі комплексних знань та вмінь, набутих в курсах навчального плану спеціальної та вищої академічної освіти, можливе становлення творчої особистості професійного бандуриста.

Психологічний аспект формування особистості бандуриста-виконавця розкриває специфіку індивідуальності бандуриста у його вокально-інструментальному виконавстві. Л. Мандзюк, продовжуючи вокально-методичні розробки Н. Гребенюк, пропонує розуміння шляхів формування феномену бандурної співогри за допомогою цілісної системи взаємопов'язаних факторів: 1) психологічних задатків; 2) властивостей характеру; 3) спрямованості на виконавську діяльність та естетичні проблеми; 4) установці сприйняття та відтворення світу в художніх образах [7].

Щільний зв'язок бандурного мистецтва з психічним станом виконавця спонукає до розгляду індивідуальних відмінностей перебігу психологічних процесів, які впливають на: пізнавальну, емоційну та волюву сфери. В пізнавальній сфері виділяємо: відчуття (слухові, м'язеві), спеціалізовані сприйняття (у поєднанні вокального та бандурного звука), пам'ять (художньо-образна та логічна, що скеровує виконавський процес), мислення та уява, спостереження та спостережливість.

Особливість людини як складової живої системи, змушує її бути в постійному специфічному двосторонньому зв'язку з зовнішнім середовищем.

У бандурному мистецтві відбувається жанрова диференціація виконавства в залежності від жанрів репертуару (вокально-інструментального та інструментального), розмежування гри та співу бандуристів на сольні (чоловіче і жіноче виконавство), ансамблеві, оркестрові форми, доповнення вокально-тембрової сторони виконавства – за рахунок привнесення жіночого тембру співу, а також поява однорідних чоловічих, жіночих, дитячих ансамблів і мішаних зразків.

Як вид художньо-творчої діяльності музичне виконавство, зокрема й бандурне, має певні особливості, головною з яких є відносна самостійність процесу творення унікальної й неповторної художньої дійсності, що, в свою чергу, зумовлює багатогранність і різноспрямованість професійної підготовки бандуриста не лише як виконавця, але й диригента та педагога. Важливого значення при цьому набувають навички ансамблевої, колективної гри на інструменті.

В останні десятиліття активно відроджуються традиційні форми кобзарства – сольного чоловічого співу в супроводі діатонічних інструментів (Тарас Компаніченко, Тарас Силенко, Сергій Захарець, Костянтин Черемський, Юрій Фединський та ін.). Традиційному співоцтву притаманні акумулятивні властивості щодо світогляду, звичаїв, традицій, моральних норм суспільства, що зумовлюють його специфічну роль. «Головними соціокультурними практиками, виконуваними співцями, є: 1) медіативна функція, або функція посередництва; 2) духовно-трансляторська функція; 3) функція формування та збереження етнічної ідентичності» [10, с. 34].

Говорячи про ознаки українського національного характеру, Д. Чижевський виділяє такі його риси, як емоційність і сентименталізм, чутливість та ліризм, індивідуалізм та прагнення до свободи. Очевидно, що український характер як психологічна характеристика стилю національного мислення виявляє багато спільного з романтизмом. Заглиблення у звуковий світ музично-виконавського мистецтва відкриває шлях до розпізнавання глибинних, у тому числі й підсвідомих, великою мірою вроджених ментальних рис у характері виконавської особистості бандуристів [6].

Національно-стильовий первень репрезентує себе світові через персональну творчу ініціативу, потужність якої великою мірою зумовлюється масштабами мистецької особистості. Саме у світлі індивідуальної творчості пасіонарних постатей, визначних представників нації найбільш переконливо виявляє себе сила національного таланту, завдяки чому відбувається вкорінення національної культури, у т. ч. і бандурної в культуру світову.

«Сучасний світ немислимий поза межами інформації, спілкування і комунікації. Перетворення у соціумі значною мірою спричинені розвитком комунікацій і засобів зв'язку, впливом мас-медіа та глобальних комп'ютерних мереж. Розширення технічних можливостей обміну інформацією вкрай інтенсифікувало взаємодію людини зі світом. Унаслідок інформаційного вибуху з'явилися потужні комунікаційні потоки, які з надзвичайною швидкістю змінюють світ і саму людину» [12, с. 103–104].

Культурна комунікація реалізує важливу потребу людини у спілкуванні. Міжособистісна взаємодія існувала завжди, але в сучасному світі вона відбувається на іншому рівні, чому сприяють науково-технічний прогрес та поява нових засобів обміну інформації та спілкування. Культурна комунікація набуває важливого значення в умовах, коли відбувається інтенсивний розвиток української національної культури та стає актуальною проблема її зближення з виконавською діяльністю бандуристів.

Висновки. Таким чином, означена наукова проблема є широкою площиною для вивчення, що потребує спостереження за визначними виконавцями-бандуристами й аналізу-узагальнення. Можливим є також проведення експериментів з вибором репертуару, його сприйняттям, відповідно до специфіки аудиторії та іншого.

В межах представленої роботи узагальнюються відомості щодо мистецтвознавчих та історично-культурологічних передумов становлення бандурного виконавства, розвитку цілісної системи психолого-фізіологічних задатків бандуриста для реалізації свого творчого потенціалу.

ЛІТЕРАТУРА

- 1.Бобченко О. Ю. Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Бобченко Оксана Юріївна ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Л., 2013. – 200 с.
- 2.Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Бочкарёв Л. Л. – М.: Ин-т психологии РАН, 1997. – 352 с.: ил.
- 3.Ваннье Л. Типология в гомеопатии / Леон Ваннье. – Кривой Рог ; Римедиа-Гомео, 2002. – 142 с.
- 4.Вишневська С. В. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / С. В. Вишневська. – Львів, 2011. – 18 с.
- 5.Дутчак В. Трансформація виконавських моделей у бандурному мистецтві України і діаспори / Віолетта Дутчак // «Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм»: Збірник

матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 24–25 квітня 2013 р., м. Івано-Франківськ) / Редактор-упорядник В. Дутчак. – Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. – С. 207–211.

6. Комаревич І. Утвердження суспільного світогляду Соломії Крушельницької в світлі теорії гендеру / Іванна Комаревич // «Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм»: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 24–25 квітня 2013 р., м. Івано-Франківськ) / Редактор-упорядник В. Дутчак. – Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. – С. 249–253.

7. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти: дис.... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Мандзюк Любов Сергіївна ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2006. – 194 с.

8. Овсянкина Г. Музыкальная психология / Г. Овсянкина. – С. Пб.: Союз художников, 2007. – 240 с.

9. Петрушин В. Музыкальная психология / В. И. Петрушин. – М.: Академический проект ; Трикта, 2008. – 400 с.

10. Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє: Матеріали Міжнародної наукової практичної конференції (18–19 червня 2016р.) – упорядник К.П. Черемський. – Харків: Видавець Савчук О.О.; НМНК «Музей Івана Гончара», 2016. – 232 с.

11. Узнадзе Д. Общая психология / Д. Узнадзе. – М.: Смысл ; С. Пб.: Питер, 2004. – 413 с.

12. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: Теория и практика / Г. М. Цыпин. – М.: Алетея, [б. р.]. – 320 с.

13. Югова О. Психологія музично-виконавської діяльності бандуриста / Олександра Югова // Еврика –ХVІ: збірник студентських наукових праць. – Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2015. – С. 214–216.

14. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування: монографія / Дмитро Григорович Юник. – К.: ДАКККиМ, 2009. – 338 с.

Про авторів:

Бакшаєва Людмила Володимирівна – старший викладач КЗ «Сарненська дитяча музична школа».

Барзишена Вікторія Валеріївна – студентка 4 курсу кафедри теорії музики і композиції Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.

Бовсунівська Наталія Миколаївна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання Навчально-наукового інституту педагогіки Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Брухаль Ігор Григорович – заслужений артист України, викладач Тернопільського обласного державного музичного училища імені Соломії Крушельницької.

Будда Марина Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В.Стефаника».

Вірясова Валентина Яківна – член НВМС, заступник голови Дніпропетровського обласного відділення Асоціації композиторів НВМС, член Правління Асоціації баяністів і акордеоністів України, викладач-методист МКЗК «Дніпропетровська ДМШ №15».

Водяний Артем Олександрович – викладач Рівненської ДМШ №1 імені М.В.Лисенка.

Гулянич Юрій Миколайович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

Горіна Лариса Іванівна – старший викладач кафедри народних інструментів Інституту мистецтв Рівненського гуманітарного університету.

Дуда Лариса Ігорівна – кандидат мистецтвознавства, концертмейстер кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

Дутчак Віолетта Григорівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

Жовнір Станіслав Сергійович – аспірант, викладач (асистент), кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

Князєв Владислав Федорович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

Кондратюк Олена Василівна – студентка 4 курсу кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова.

Мостовий Сергій Віталійович – магістр кафедри народних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Олійник Василь Федорович – старший викладач кафедри музичного мистецтва педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Панасюк Любов Володимирівна – викладач КЗ «Козинська ДШМ» Козинської сільської ради Радивилівського району Рівненської області.

Пасічник Лілія Михайлівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

Пилипчук Валентина Володимирівна – заслужений працівник культури України, викладач-методист Луцького педагогічного коледжу, Голова Правління Волинського обласного осередку Національної спілки кобзарів України.

Порцев Микола Вікторович – викладач-методист Луцької музичної школи №1 ім. Ф.Шопена, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Столярчук Богдан Йосипович – професор кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Ткачук Богдан Юрійович – аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

Томашівська Мар'яна Мирославівна – асистент-викладач кафедри гри на музичних інструментах та вокально-хорових дисциплін Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка.

Топоровська Галина Миколаївна – заслужена артистка України, доцент кафедри народних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, викладач-методист Рівненського музичного училища Рівненського державного гуманітарного університету.

Турко Наталія Євгенівна – старший викладач кафедри гри на музичних інструментах Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Фабрика-Прощька Ольга Романівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника».

Федорняк Наталія Богданівна – аспірантка Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

Хлебнік Петро Іванович – заслужений працівник культури України, викладач-методист Волинського державного училища культури і мистецтв імені І.Ф.Стравінського.

Хмелюк Микола Олександрович – викладач кафедри музичного мистецтва педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Чайка Світлана Володимирівна – кандидат педагогічних наук; доцент педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Черепанин Мирон Васильович – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

Шпитальна Ірина Мар'янівна – студентка IV курсу кафедри оркестрового та інструментального виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова.

Югова Олександра Василівна – студентка 4 курсу Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

Юрченко Ольга Петрівна – кандидат мистецтвознавства, викладач КПСМНЗ «Харківська ДМШ № 9 імені В. І. Сокальського» та Харківського музичного училища імені Б. М. Лятошинського.

Юсипчук Петро Петрович – доцент кафедри музично-практичної підготовки факультету мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

This image shows a single sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

This image shows a single sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

Наукове видання

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ**

Збірник наукових праць

Редактор-упорядник
Горіна Л.І.

Технічний редактор
Власюк В.В.

*Редакційна колегія не завжди поділяє погляди авторів,
висвітлені у збірнику.
За достовірність фактів, точність цитат та можливі помилки
повну відповідальність несуть автори опублікованих матеріалів.*

Підписано до друку 22.04.2017 р. Формат 60х84 1/16. Папір офсет.
Гарнітура «PT Serif». Друк офсет. Ум. друк. арк. 15,35. Наклад 100 пр. Зам. 34.
Видавництво «Волинські обереги».
33028 м. Рівне, вул. 16 Липня, 38; тел./факс: (0362) 62-03-97;
e-mail: oberegi@mail15.com
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта
видавничої справи ДК № 270 від 07.12.2000 р.

Надруковано у друкарні видавництва «Волинські обереги».