

ТЕХНІЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ СОПІЛКАРЯ ЯК СКЛАДОВА ТЕХНОЛОГІЇ ВИКОНАВСТВА

У статті розглянена роль виконавської майстерності сопілкаря у складному процесі інтонування музичних творів (фонізм, метр, ритм, темп, динамічні відтінки, артикуляція, агогіка, форма, стильові риси). Усе це є кінцевим, поетичним вислідом озвучення прихованої у нотному тексті думки. Матеріальною основою цього процесу є виконавська технологія, на якій, подібно до коріння дерева, тримається музична поетика. Тому технічна досконалість виокремлена як самостійна складова артистичної індивідуальності виконавця.

Ключові слова: технологія, сопілка, віртуозність, майстерність, методика, естетика.

Кожен виконавський жанр є сукупністю історично сформованих компонентів: інструмент і його функціональна усталеність; репертуар і його інтерпретація; навчальна методика і теорія (а у фольклорі традиція) виконавства тощо. Центральною дієвою особою жанрової реалії є музикант з відповідними вміннями й знанням, серед яких базовою є виконавська технологія.

Сьогодні концертна сопілка функціонує як у побутовому вжитку (серед носіїв фольклору, а також субкультури) так і, від 1980-х, академічному. У першому – репертуар сопілкарів, техніка, естетика гри – переважно традиційні. У другому – вони, за винятком окремих осередків, знаходяться на перехідному етапі, з тяжінням до серйозної музики, проте без належної технічної і звукової культури. За такої невизначеності сопілка і сопілкарство стають чимось між модою і дилетантизмом (своєрідний сопілкарський «люмпенізм»). Дефіцит змістовного підходу до інструмента, спрощений погляд на його виразові можливості мають сьогодні свого антипода у традиції професійного сопілкового виконавства, основою якого є розвинена виконавська технологія. Роз'яснення її ролі і є метою цієї статті.

Чому наголошується саме на технології гри, коли існують вищі виконавські завдання: зміст, форма, стиль та ін.? Банально, але небезкорисно зазначити, що виконавство як самостійний вид музичного мистецтва, подібно до самої людини, являє собою двоєдину цілість матеріального і духовного (тілесного і душевного). Матеріальною тут є техніка, і її необхідно збагачувати так, як духовність, треба лише мати шляхетний намір у використанні цього інструмента. Технічно не озброєний сопілкар не здатний бачити високих виконавських завдань.

Проблемність заявленої теми зумовлена еволюцією сопілкової практики, яка розвинулася в інструментальне виконавство завдяки якостям сопілки, про які писав С.Людкевич: «Інструмент найбільше передиспонований для самостійного віртуозного мистецтва і звукозображальності» [14, с. 112].

Тематика сопілкарства вперше з'являється в кінці ХІХ – поч. ХХ ст. у фольклористичних дослідженнях О.Кольберга, С.Людкевича, Лесі Українки, пізніше також у І.Мацієвського, Б.Яремка, М.Хая. Авторську сопілкову літературу започаткували Іван Скляр і Євген Бобровников. Це – аматорські композиції, подані у вигляді репертуарного додатку до посібників з техніки виготовлення інструментів та методичних вказівок щодо гри на них. Показовим є те, що І.Скляр залучив до цієї праці професора, вченого і композитора Сергія Павлюченка, з-під пера якого вийшли шість етюдів для сопілки.

Злам у бік академічної орієнтації стався наприкінці 60-х років, коли незалежно один від одного, композитор Ісидор Вимер написав для фрілки* з фортепіано перший професійний твір «Гуцульська рапсодія», а Дмитро Демінчук завершував пошуки моделі концертної хроматичної сопілки, яка згодом стала стандартною. Узагальнення попереднього досвіду послужило авторові цих рядків передумовою для заснування у Львівській державній консерваторії ім. М.Лисенка класу спеціалізованої сопілки та всебічного її вивчення на професійній основі. Початковим кроком цього заходу було експериментальне навчання сопілкаря, першого в історії дипломованого виконавця на цьому інструменті Романа Дверія (1971–1976 рр.).

Професіоналізм будь-якої справи – поняття сукупне. Стосовно критерію професійного

* Фрілка – відкрита, незакоркована сопілка.

сопілкового виконавства, то його визначення можливе за таких умов:

- достатність художньо-виразових можливостей інструмента для мистецького самовияву виконавця;
- мистецький хист виконавця і досконале володіння усіма виразовими можливостями інструмента;
- змістова вартісність репертуару – основного чинника розвитку перших двох умов.

Орієнтиром у цьому може слугувати професійне володіння провідними духовими інструментами. Спираючись на живі традиції, академічне виконавство сопіларів може розвиватися як повноцінне виконавське мистецтво на новій репертуарній і технологічній основі.

Критерієм виконавської естетики є досконале володіння усіма можливими для сопілки засобами звукової виразності: культурою і характером звукотворення, технікою інтонування, лігування, нюансування, тембрової варіативності, розгортання і оброблення звуку. У побутовому музикуванні таких тонкощів сопіларі не застосовують. Терміни, сама техніка звукової діяльності сформовані і випробувані в процесі виконавського експериментування. Вони є переважно сопілковою специфікою, відмінною від класичного інструменталізму, скажімо, флейтового. Це техніка низької і високої позицій та октавуючих аплікатур у нюансуванні; заміна основних аплікатур додатковими у тембровому варіюванні звуків однакової висоти; одночасність пальцевих і пресових рухів у лігуванні широкої інтервалики (вгору і вниз). Дещо з тих особливостей повніше викладено в публікації «11 методичних етюдів» [10] проте сопілкову специфіку треба ґрунтовно висвітлити по кожній техніці зокрема.

Може видатися, що забагато уваги надається звуковій діяльності, але музикою є передусім краса звуків. Про яку красу (естетику) може йтися у сопіларів, які хвацькою моторністю язика і пальців залишають своєю грою смугу звукового бруду, подібного до шлейфу від реактивного літака? Те саме з неграмотним лігуванням широких інтервалів, яке досягається не технічним засобом, а силою натисків на повітряний стовп і супроводжується гострими призвуками, пальцевими акцентами і навіть зривами звуків. На великому значенні звукової культури наголошував С.Людкевич у своїй (єдиній російськомовній) статті «О красоте звука» [13].

Специфічні засоби звукової виразності на сопілці потребують невпинних пошуків, оскільки механічне їх перенесення з практики інших духових інструментів просто неможливе (включно зі спорідненою сопілці блокфлейтою).

Такі пошуки розпочалися від 50–60-х років ХХ ст. коли назріла потреба науково-мистецького підходу. Першим заявив про це І.Скляр, намагаючись закласти основу майбутньої школи. Він започаткував музичну і методичну літературу, зробив спробу конструювання і впровадження єдиної (стандартної) моделі сопілки. Зокрема, на цьому, а також на створенні виконавської школи він наголошує у своєму посібнику «Подарунок сопілкарям» [18, с. 4]. І навпаки, у новому стандарті інструмента освітяни побачили прикладну, музично-виховну функцію. З цією метою випущено у світ два видання «Буквар сопілкаря» [13; 16]. Зокрема, співавтори одного з цих видань працювали над ним, «вивчаючи досвід провідних педагогів Я.Мазура та Р.Дверія» [13, с. 3], і попри те їхній буквар майже такий як у Мазура, але менш винахідливий, до того ж рекомендований вищому освітньому рівню. Чи не є це одним із джерел постачання академічного середовища сопілкарями-люмпенами?

Навчальний рівень букварів, звісно, має бути загальнодоступним, але не «застиглим». Він може стимулювати глибші пізнання музики і інструмента, служити, як кажуть, «на виріст», на перспективу. Для цього автори, окрім слів про сопілку, мали б самі пізнати її особливості.

Це не означає обов'язковість бачення в сопілці виконавських, композиторських чи методичних ідей. Просто глибше знання інструмента дозволило б уникнути рутинного початківства і оновити жанр букваря свіжими думками, без хибних пояснень, як в одному так і в другому виданні. Наприклад: «У залежності від характеру твору, вдих може бути швидким або повільнішим, але завжди глибоким» (?) [13, с. 15]. Вдих завжди має бути не глибоким, а відповідним довжині фрази, речення. Або таке: «Тут важливі вправи на цілі ноти, в процесі виконання яких... виявляється можливість відчути рух діафрагми, здійснювати контроль за плечима, щоб вони піднімалися (???) при вдихові повітря» [16, с. 70].

По-перше, контроль за плечима потрібен, щоб вони не піднімалися! Це прикре непорозуміння є, мабуть, випадковістю, або друкарською помилкою, за яку, на жаль, відповідає автор. По-друге, у поясненні видиху автори обидвох букварів не згадують про прес, який з діафрагмою утворює своєрідний цикл «вдих-видих», подібно до співдії біцепсів і трицепсів у циклі «згин-вигин».

Низку помилкових тверджень допустив також автор одного з поважних видань, у якому подробиці про технічні зручності, незручності і неможливості підлягають спростуванню [3, с. 37–38].

М.А.Римський-Корсаков довго вагався поки остаточно вирішив не торкатися технічних можливостей інструментів, і лише поділився враженням про їх темброві та акустичні властивості [17]. Виключно на техніці й мистецтві оркестрування зосередилися у своїх підручниках С.Василенко та Д.Клебанов. Щоправда, Г.Берліоз під впливом тогочасних суперечок про оркестрову палітру поєднав у своєму трактаті техніку оркестрування з інструментознавчим викладом [1; 2]. Мабуть, неусталеність поглядів на український музичний інструментарій спонукав так само зробити й майстра українського оркестру народних інструментів, автора першого і поки-що єдиного підручника оркестровки для нього.

Варто зазначити, що через історичні обставини за розбудову сопілки першими взялися ентузіасти без відповідної професійної освіти і кваліфікації. Можливо, що саме їхні нескутість канонами і безпосередність дозволили побачити в «простому» побутовому інструменті його артистичний потенціал, висунути романтичну ідею створення виконавської школи, стандартизації інструменту і т.д. Основне, щоб послідовники тих піонерів не повторювали пройденого ними, історично зумовленого етапу.

Таким чином, виплеканий попередниками ідеал здійснився: склалася виконавська школа, створена репертуарна база професійної сопілкової музики і її виконавство стало дисципліною наукового дослідження [7–12]. Глумачення сопілки, як засобу виконавського мистецтва стимулювало методичне бачення нових технологій гри [7; 10]. Оновлені методичні погляди окремих педагогів-сопілкарів орієнтовані не тільки на музичне просвітництво, за методом Р.Дверія [5–7], або за ґрунтовною системою О.Цалай-Якименко і Я.Михайлюка «Модус», інструментальна основа якого – сопілка [19], але й на виконавство. Проте значна частина викладачів, переважно духовиків, викладаючи сопілку як спеціалізований інструмент, не підозрює того, що знання основних аплікатур – це занадто мало для шляхетного її звучання. Треба хоча б знати, а ще краще володіти тонкощами сопілкової специфіки, від якої прямо залежить якість звучання.

1. Берліоз Г. Большой трактат по современной инструментовке и оркестровке / Г.Берліоз. – М. : Музыка, 1972. – I том. – 306 с.
2. Берліоз Г. Большой трактат по современной инструментовке и оркестровке / Г.Берліоз. – М. : Музыка, 1972. – II том. – 528 с.
3. Гуцал В. Инструментовка для оркестру українських народних інструментів / В.Гуцал. – К. : Музична Україна, 1988. – 77 с.
4. Дверій Р. Сопілка. Школа гри на хроматичній сопілці: Ч.1 / Р.Є.Дверій. – Л. : ЦТДЮГ, 2008. – 72 с.
5. Дверій Р. Сопілка. Школа гри на хроматичній сопілці: Ч.2 / Р.Є.Дверій. – Л. : ЦТДЮГ, 2008. – 68 с.
6. Дверій Р. Сопілка. Школа гри на хроматичній сопілці: Ч.3 / Р.Є.Дверій. – Л. : ЦТДЮГ, 2008. – 64 с.
7. Дверій Р. Нове про концертну сопілку / Р.Дверій // Музыка. – 1976. – № 4. – С. 26–27.
8. Корчинський М. Спроба історичного вивчення сопілки / М. Корчинський // Наукові збірники ЛДМУ ім. М.Лисенка. – 2006. – Вип.11. – С. 154–157.
9. Корчинський М. Академічне сопілкарство – предмет мистецтва і науки / М. Корчинський // Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти, Науковий вісник НМАУ ім.П.Чайковського. – Вип. 91. – Київ, 2010. – С. 218–228.
10. Корчинський М. 11 методичних етюдів для сопілки / М.Корчинський. – Львів : Сполом, 2008. – 79 с.
11. Корчинська Б. Сопілка і блокфлейта: роль та місце в музичній культурі України / Б.Корчинська // Науковий вісник НМАУ. – Вип. 91. – Київ, 2010. – С. 229–238.
12. Корчинська-Яскевич Б.М. Сопілкове виконавство на зламі ХХ–ХХІ ст.: феномен Львівської академічної школи професійного виконавства/ Б.М.Корчинська-Яскевич // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Л.Українки та НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 10. – 2012. – С. 183–192.
13. Леонтієв П.П. Буквар сопілкаря. / П.П.Леонтієв, М.А.Печенюк – Кам'янець-Подільський : В-во «Поділля», 1998. – 129 с.
14. Людкевич С. О красоте звука / С.Людкевич. // Советская музыка. – 1969.– №1
15. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії / С. Людкевич [упор., вс. ст., перекл.та прим. З.Штундер] – К., 1973. – 496 с.
16. Мазур Я. Буквар сопілкаря / Я.Мазур. – К. : Муз. Україна, 1990.– 77 с.: ноти.
17. Римський-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. – Ч.1. / Н.А. Римський-Корсаков // Москва-Ленинград : Музгиз, 1946. – 122 с.
18. Скляр І. Подарунок сопілкарям : практичний посібник / І. Скляр. – К. : Мистецтво, 1968. – 56с.
19. Цалай-Якименко О.С. Вивчаймо ладо-тональності за системою модус/ О.С. Цалай-Якименко , Я.Михайлюк //Львів-Нью Йорк-Київ : В-во М.П.Коць, 1998. – 15 с.
20. Яремко Б.Уторопські сопілкові імпровізації [Ноти] : навч. посіб. для ін-тів культури / Б. Яремко. – Рівне : Ліста, 1997. – 104 с.

В статье рассматривается роль исполнительского мастерства сопи́лкаря в сложном процессе интонирования музыкальных произведений (фонизм, метр, ритм, темп, динамические нюансы, артикуляция, агогика, форма, черты стиля). Все это является конечным, поэтическим результатом озвучивания скрытой в нотном тексте мысли. Материальной основой этого процесса является исполнительская технология, на которой, как на корнях дерева, держится музыкальная поэтика. Поэтому техническое совершенство выделено в самостоятельную категорию артистической индивидуальности исполнителя.

Ключевые слова: технология, сопилка, виртуозность, мастерство, методика, эстетика.

This article looks into the role of performance mastery of a sopilka-player in the complex process of intoning musical pieces (phonism, meter, rhythm, tempo, dynamic colours, articulation, agogics, shape, and style features). All these components are the end poetic outcome of voicing the thoughts and feelings embedded in musical notation. The material basis for this process is the performance technique, in which musical poetics is actually rooted. Therefore, technical excellence is considered as a separate component of artistic individuality of the artist.

Key words: technology, sopilka, virtuosity, trade, method, aesthetics.

УДК 781.22 : 787.6

Віолетта Дутчак

ВИКОНАВСЬКІ МОДЕЛІ У ДИСКОГРАФІЇ ТА ВІДЕОГРАФІЇ ШЕВЧЕНКІАНИ БАНДУРИСТІВ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ

У статті пропонується аналіз шевченкіани як стабільної складової репертуару бандуристів українського зарубіжжя. Визначені домінуючі виконавські моделі бандурного мистецтва діаспори, що зафіксовані у звукозаписах та відеозаписах солістів та колективів.

Ключові слова: бандурне мистецтво діаспори, шевченкіана, виконавські моделі, звукозаписи, відеозаписи.

Вивчення процесів розвитку національної культури в сучасній науці передбачає обґрунтування відповідної сфери її повноцінного функціонування в умовах як тереного, так й еміграційного середовища. Виконавські моделі мистецтва бандуристів зарубіжжя, враховуючи специфіку його розвитку впродовж ХХ ст., слід розглядати враховуючи такі компоненти як *постать виконавця, інструментарій і його удосконалення, виконавську форму (сольну чи колективну), жанри репертуару й їх розвиток, фахову кваліфікацію (професіоналізм чи аматорство), сферу презентації творчості (концертно-академічну чи вулично-мандрівну), стиль інтерпретації*. Окремим компонентом виконавської моделі можна виділити і *спосіб музичного відтворення* (розгортання музики в реальному часі чи звукозапис).

Пропонована розвідка продовжує попередні напрацювання автора [1–8], узагальнює сучасні аспекти дослідження теоретично-виконавських компонентів народно-інструментального виконавського мистецтва, у т. ч. бандурного. Метою статті стало визначення звукозаписів та відеозаписів шевченкіани як фіксації виконавських моделей різних етапів історичного розвитку бандурного мистецтва української діаспори.

Для кобзарства завжди характерним було відображення особливостей інтерпретації традиційного репертуару, індивідуальної стилістики і манери його носіїв, специфічного характеру («аури») гри чи співу, регіональних виконавських традицій. Проте протягом значного періоду творчість кобзарів-бандуристів зберігалася лише у відгуках музично-критичних рецензій та мемуарах безпосередніх слухачів, пізніше у нотних записах музикантів-етнографів. Ці складності зникли з появою фіксації виконавства за допомогою звукозаписів, їх подальшої популяризації шляхом тиражування. 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, а й для майбутніх поколінь. Це відкрило можливості порівнювати рівень художньої творчості різних часових періодів.