

**ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ВИКОНАВСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ
НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ**

З оновленням засобів і форм академічного народно-інструментального виконавства зростає дослідницька увага до вивчення специфіки опрацювання фольклорного матеріалу та звертання до фольклорно-орієнтованих жанрів. Винятково цікавою в цьому плані є творчість українських композиторів-практиків для колективів самодіяльного й академічного народно-інструментального музикування.

Ключові слова: виконавство, колективи, композитори, народні інструменти, творчість, традиції.

Репертуар українських композиторів сучасності для колективів народних інструментів – це важлива ділянка творчого експерименту, де поруч з традиційними жанрами й визнаними мистецькими здобутками відбуваються особливі процеси, які свідчать про розширення жанрової палітри, ускладнення виразових засобів, впливи професіоналізації музичної освіти та характеру виконавської практики сольного й ансамблевого музикування. В академічній народно-інструментальній музиці часто відбувається розширення тембрового діапазону ансамблів та оркестрів, що викликано як прагненням композиторів відійти від традицій, так і різким посиленням індивідуалізації творчих задумів.

Завдяки існуванню значного масиву праць, присвячених тим чи іншим проблемам означеної сфери (роботи М.Хая, С.Грици, Б.Водяного, І.Мацієвського, М.Давидова, В.Дутчак, О.Трофимчука, Б.Яремка, Т.Барана та ін.), ознайомлення з репертуаром і концертними програмами ряду провідних народно-інструментальних колективів різних напрямів відкриває можливість поглибити вивчення цього питання. Тому метою статті є класифікація стильових спрямувань, жанрових груп, виконавських складів у творчому доробку професійних і самодіяльних композиторів України, що складає репертуар народно-виконавських колективів.

Упродовж усього ХХ ст. оновлення засобів і форм академічного народно-інструментального виконавства відбувалося внаслідок експериментальних пошуків інструменталістів та композиторів. Так, найрізноманітніші й часто нетипові для автентичних зразків комбінування звучань традиційних інструментів привели до трансформацій етно-характерних звукових моделей, які із часом усталилися й набули в цій царині значення типових форм музикування. Такі модифікації сфери тембральних поєднань сприяли оновленню виразової палітри, хоч і до сьогодні базують народно-інструментального колективного музикування здебільшого є традиційний ансамблево-оркестровий склад виконавців. Водночас у народно-інструментальній музиці набувають дедалі більшої яскравості національно-характерні риси: зміни в культурно-ціннісних орієнтирах та художній свідомості, звільнення від ідеологічної заангажованості стимулюють творчу ініціативу виконавців і композиторів.

Оскільки діяльність народно-інструментальних колективів найчастіше тісно пов'язана з фольклорним матеріалом, то до аналізу його концертно-сценічних форм доцільно застосувати систему підходів і класифікацію, запропоновану О.Тюриковою – дослідницею сучасного фольклоризму:

1. Етнографічно-локальна традиція (музика певного села).
2. Загальнорегіональна традиція (Закарпаття, Галичина, Карпатський регіон тощо).
3. Етнографічно-діалектна (лемки, бойки, гуцули).
4. Загальнонаціональна (т. зв. “сувенірний варіант”), у якому орієнтація на фольклор має великий рівень напливовості, а основу репертуару складають твори, опубліковані в масових популярних виданнях, фахово-композиторські чи естрадні аранжування [5, с.85].

Первинними й традиційно притаманними для цієї групи є фольклорні обробки. По суті, це – своєрідні авторські транскрипції фольклорних зразків. У 1950–1960 рр. саме фольклорні обробки переважали в самодіяльній і професійній народно-інструментальній творчості музикантів-практиків. Так, наприклад, для цимбалів їх здійснювали І.Міський, В.Мунтян, М.Блищук. Вони у великій кількості й різноманітно представлені в доробку В.Степурка, О.Сокола, Т.Кравцова, цікавими прикладами є також “Дума” і “Дві народні мелодії” для альтової сопілки, бандури й ударних М.Корчинського, фольклорно стилізовані балади “Знов до Любки хлопець

ходить”, “Мати сіяла сон”, “Як жити хочеться” Ю.Алжнева, “П’ятнадцять обробок українських народних пісень” для сопілки, кларнета, акордеона, скрипки й фагота В.Семковича, “Чотири коломийки” для двох бандур і флейти (сопілки) Є.Мілки, твори для ансамблю бандуристів “Добрий вечір, дівчино”, “Український танок”, “Шумка” О.Герасименко.

Поряд із ними фольклорно-орієнтованими в тематизмі й виконавській традиції є фантазії, варіації на теми народних пісень з елементами програмності, театралізації, звуконаслідувань та ілюстративності, а також фантазії, віночки. Яскравими зразками названої групи є Фантазія на тему гаївки “Посаджу я грушечку” для ансамблю бандуристів О.Герасименко, Фантазія на тему української пісні “Ніч яка місячна” для ансамблю бандуристів І.Марченка (1979), “Веснянка” для двох бандур В.Кирейка, “Концертна імпровізація в народних ладах” для бандури з троїстою музикою М.Корчинського, Поема для оркестру народних інструментів “Щедрик” О.Сокола.

Жанри академічного інструментального мистецтва, опосередковані через неофольклорні пошуки й трактовані тембральними засобами народного інструментарію (нерідко з включенням автентичного), творять особливу групу серед виконавського репертуару цілого ряду високопрофесійних виконавських колективів. Вони відрізняються величезною варіантністю складів, засобів оркестрування, своєрідним комплексом солуючих тембрів, формотворчих прийомів, способів звуковидобування, оскільки значно більшою мірою орієнтовані на етнічний звукоідеал і фольклорну традицію колективного музикування. Прикладами можуть послужити: Концерт для домри з оркестром народних інструментів, концерт-билина Б.Михеєва, “Українське рондо”, “Українські візерунки” К.М’яскова, традиційними за виразовими засобами є неофольклорні Варіації на тему лемківської пісні для оркестру мандоліністів В.Івка, а також Варіації на тему пісні “Через наше сільце” для оркестру народних інструментів В.Тилика. Епічні фольклорні риси втілюють Концерт для бандури з оркестром “Перебендя” (є версія Концерту “Перебендя” для бандури й оркестру народних інструментів) А.Гайдена, “Харківського” концерту для бандури із симфонічним оркестром І.Гайдена, Ф’южн-сюїта для бандури з оркестром “Музика української землі”, Драма для бандури та симфонічного оркестру “І запало сім’я в тіло душею...” І.Тараненка, “Серія гуцульських медитаційних ескізів” В.Павліковського для бандури й камерного оркестру.

До цієї ж групи творів варто віднести й “Варіації на тему лемківської народної пісні “Кедь ми прийшла карта” (інструментування Сергія Максимова, обробка Віктора Чумака) для особливого складу, який поєднає частково риси симфонічного оркестру (група дерев’яних духових, яка включає флейту, гобой, кларнет, фагот і струнно-смичковий склад: перші та другі скрипки, альти віолончелі й контрабаси) і риси оркестру народних інструментів (перші та другі баяни, які, на практиці, беруть на себе функції мідної групи, і група з бандур, цимбалів та баяна-соло, що утворює окремий самостійний фактурний прошарок у творі). Оркестровий склад доповнюють ударні інструменти (малий і великий барабани, дзвіночки, трикутник і тамбурин), які у вказаній композиції поряд з ритмічною функцією мають значення важливого тембрового чинника та сприяють неофольклорним наслідуванням троїстих музик.

Окремою, цікавою ділянкою творчості для народних оркестрів є жанр транскрипції з вражаючою широтою національних шкіл і стилістичних спрямувань творів, перекладених для цього виконавського складу А.Мухом, Б.Михеєвим, В.Степурком, В.Івком та рядом інших композиторів. Це не лише адаптація зразків української класики І.Воробкевича, К.Стеценка, С.Людкевича, Д.Задора, але й численні композиції зарубіжних митців різних епох – А.Вівальді, Ф.Куперена, Ф.Шуберта, Ф.Ліста, Й.Брамса, О.Бородіна, Ж.Ібера, С.Прокоф’єва, Д.Шостаковича та багатьох інших. Серед новітніх творів виділимо: транскрипцію Концерту для клавесина з оркестром Д.Бортнянського для дуету бандур та оркестру народних інструментів, Концерту Й.Гайдена для флейти з оркестром і “Половецькі танці” з опери “Князь Ігор” О.Бородіна для оркестру народних інструментів, здійснені Б.Михеєвим, “Угорські наспіви” на теми Ф.Ліста та Й.Брамса для оркестру народних інструментів в аранжуванні А.Мухи, інструментування, здійснені В.Івком (“Ave Maria”, “Форель”, “Серенада” Ф.Шуберта, “Три фантастичні танці” Д.Шостаковича, “Маленький білий ослик” Ж.Ібера, транскрипція трьох п’єс Ф.Куперена для двох домр) та Є.Мілкою (“Миттєвості” № 1, 3, 13–16) для камерного оркестру “Лік домер”.

Серед яскравих прикладів оригінальних композицій на підставі інонаціональних звукових модусів зазначимо такі: “Боса нова” для кобзи й естрадно-симфонічного оркестру К.М’яскова,

“Болеро” для оркестру народних інструментів М. Стецюка, Концерт для баяна та квартету ударних “Посвята Астору П’яццоллі” В. Зубицького, Концертно для домри й симфонічного оркестру та Концертно для балалайки й симфонічного оркестру В. Іванова, “Містеріозо” для балалайки та фортепіано В. Власова, “Триптих” В. Івка, “Метаморфози” для домри й гітари О. Скрипника, Концерт для цимбалів із симфонічним оркестром “Циганіада” А. Гайденка, рапсодія на теми народних мелодій греків Приазов’я “Вихід з Криму” і “Тноім” на теми клезмерських мелодій для оркестру народних інструментів Ю. Алжнева, “Каталонське рондо” для бандури й гітари, “Портрет Парижа” для флейти (ребра), бандури та дзвонів О. Герасименко, а також одночастинний поемний Концерт для баяна й оркестру народних інструментів “Волзькі картини” Г. Шендерьова, який поєднує риси сонатного allegro, рондо та вільних варіацій.

Наведений перелік композицій для народно-інструментальних складів слід доповнити також прикладами композиторської творчості для академічних колективів, до яких долучаються інструменти фольклорного походження з певною художньою метою. Таким чином, відбувається вплив традиції народно-інструментального музикування на академічну музичну культуру, який у сучасному музичному мистецтві України можна виділити в окремих напрям, представлений численними зразками.

Приклади звертання до подібних засобів мають давню традицію. Як відомо, ще в 1883 році Петро Чайковський, під час написання Другої сюїти для симфонічного оркестру, використав чотири гармонії в третій частині циклу – Гумористичному скерцо [4, с. 17]. Ігор Стравінський перекладав власні фортепіанні п’єси на цимбали для репертуару Аладара Раца (1886–1956) і ввів цей інструмент у балет “Ренар” [6, с. 183].

Про можливість суміщення академічного та фольклорного інструментарію міркували й українські культурні діячі: “Ще у 1920-ті роки тодішній народний комісар освіти, активний борець за українську культуру Микола Скрипник пропонував ввести бандуру до складу симфонічного оркестру, маючи на увазі досягнення тим самим подвійного ефекту: створення української симфонічної музики, що відрізнялася б від симфонізму інших країн, і за рахунок цього збагачення не тільки національної, але й усїєї світової музичної культури... Думка про можливість поєднання старовинного народного інструменту і усталених для професійної музики жанрів виявилася дуже плідною, хоча її реалізацію було відкладено на декілька десятиліть” [3, с. 29].

У 1930-ті роки в самодіяльному оркестрі Харківського клубу “Металіст” використовувалася трембіта, у 1950–1970-ті рр. вона була введена до складу Мельнице-Подільського оркестру народних інструментів, а в 1970-ті – до Київського оркестру народних інструментів [6, с. 246]. У наступні роки були здійснені численні кроки на шляху академізації народних інструментів і синтезу автентичного й академічного зачинів у колективних формах виконавства. У 1954 р. Г. Таранов написав Концерт для бандури, балалайки й симфонічного оркестру в 3 частинах. Згодом Д. Пшеничний створив одночастинний Концерт-фантазію для бандури з оркестром (1953) та Українську симфонію для оркестру народних інструментів (1957), М. Сільванський – Концерт у трьох частинах, а А. Маціяка – Концерт для бандури з оркестром.

Типовою рисою українського академічного інструментального виконавства й творчості стало впровадження яскравих національних звучань як за допомогою введення українських народних інструментів, так і різноманітних асоціативних планів в академічну симфонічно-ансамблеву музику – Концерт “Перебендя” для бандури та симфонічного оркестру А. Гайденка, Сюїта № 5 для великого симфонічного оркестру “Українські танці” і “Гуцульські старосвітські награвання” для гобоя/саксофона Л. Колодуба, “Буковинська сюїта” для симфонічного оркестру А. Кушніренка, “Портрет Ігоря Стравінського” для баяна, балалайки й оркестру В. Рунчака, “Три коломийки” для симфонічного оркестру А. Легкого, а також вищезгадувані Концертна поема пам’яті Г. Хоткевича для цимбалів і симфонічного оркестру Л. Донник, Драма для бандури для симфонічного оркестру “І запало сім’я в тіло душею” і Ф’южн-сюїта для бандури з оркестром “Музика української землі” І. Тараненка.

Появу значної кількості ансамблів академічного спрямування за участю народних інструментів як окреслену лінію розвитку характеризує М. Давидов: “Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. у сфері академічного народно-інструментального мистецтва... виявилась і активно розвивається тенденція до камернізації ансамблевого виконавства шляхом включення їх в ансамблі з “класичними” інструментами – смичковими, духовими, фортепіано, органом, клавесином, а

також камерними симфонічними оркестрами” [2, с.53]. Показовими із цієї точки зору є ансамблі О.Герасименко: “Камерна сюїта для бандури і фортепіано” у 3-х частинах, “Каталонське рондо” для бандури й гітари, “Мелодія блакитного неба” і “Сповідь” для двох бандур та флейти (ребра), “Портрет Парижа” для флейти (ребра), бандури й дзвонів, “Сонячний промінь”, “Таїна” для флейти (ребра), симфонічна поема “Victoria” для бандури з оркестром.

Здійснюючи аналіз конкретних прикладів народно-інструментального мистецтва, стає очевидним, що до нього з усією повнотою можна віднести твердження М.Давидова, висловлене з приводу мистецького доробку для народних інструментів: “Утворився могутній пласт української сучасної музики, створеної для народних інструментів, ансамблів, оркестрів, капели бандуристів, який, не поступаючись композиторським професіоналізмом та художньою якістю сучасній камерній та симфонічній музиці, несучи в собі українську ментальність, полістилістику, притаманну сучасній композиторській творчості, вельми певно і природно посів у ній свою неповторну, оригінальну нішу” [2, с.52].

Таким чином, розвиток професійного музичного мистецтва для ансамблів народних інструментів розвивався в таких напрямках:

1. Створення репертуару для професійних колективів з оригінальним фольклорним інструментарієм і його конструктивно вдосконаленими різновидами: композиції для малих ансамблів народних інструментів (однорідні склади: ансамблі бандуристів, баяністів, домристів; мішані склади за участю виключно народних інструментів удосконаленого типу; мішані склади для автентичних інструментів; мішані склади народних та академічних інструментів); композиції для оркестрів народних інструментів різних типів; композиції для солуючих народних інструментів у супроводі симфонічного, камерного, естрадного, духового оркестрів.

2. Опанування автентичного репертуару професійними колективами фольклорно-етнографічного спрямування чи ансамблями, скерованими на відновлення, реконструкцію автентичної традиції із збереженням фольклорних форм музикування, передачі й творення-імпровізації матеріалу на оригінальних специфічних інструментах із відповідною традицією функціонального трактування партій в ансамблі.

3. Забезпечення репертуару для аматорських (самодіяльних) колективів, у яких зазвичай поєднуються фольклорні та народно-академічні інструменти, форми виконавства, внутрішня організація ансамблю. До них належать такі переважаючі жанрові групи: фольклорні обробки; в'язанки, віночки, фантазії на народні пісенно-танцювальні теми; синтетичні жанри музично-сценічні (оркестровий супровід до танцювальних, вокально-хореографічних композицій, оперно-драматичних постановок, театралізованих дійств, сольних вокальних номерів); пісенно-шлягерні зразки, масова пісня, естрадна пісня з певними ознаками фольклорних орієнтирів для колективів естрадного спрямування за участю фольклорного інструментарію чи форм народно-інструментальної традиції, прийомів виконавства.

1. Водяний Б. О. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Б. О. Водяний. – Л., 1994. – 24 с.
2. Давидов М. А. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво : функціонування, проблеми збереження і розвитку / М. А. Давидов // Музикознавчі студії : зб. статей. – Вінниця, 2006. – Вип. 11. – С. 50–58.
3. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і становлення бандурного репертуару : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Олексієнко Олександр Васильович. – К., 2003. – 183 с.
4. Шашевський А. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. мистецтв і освіти / Андрій Шашевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152 с.
5. Тюрікова О. Сучасний фольклоризм в Україні як актуалізація національних потреб часу (методологічні та методичні засади факультативної теми) / О. Тюрікова // Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль : ТДПУ, 1999. – № 2. – С. 82–87.
6. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти / Л. М. Черкаський. – К. : Техніка, 2003. – 264 с. – (Серія: Народні джерела).

Обновление средств и форм академического народно-инструментального исполнительства активизировало научно-исследовательское внимание на своеобразии обработки фольклорного материала и на обращении к фольклорно направленным жанрам. Исключительно интересным в этом плане является

творчество украинских композиторов-практиков для коллективов самодеятельного и академического народно-инструментального музицирования.

Ключевые слова: исполнительство, коллективы, композиторы, народные инструменты, творчество, традиции.

The update of facilities and forms of the academic folk-instrumental carrying out activated scientific-research attention on originality of treatment of folklore material and on an appeal to folklore genres. Exceptionally interesting in this plan is creation of the Ukrainian practical composers-workers for the groups of amateur and academic folk-instrumental musik execution.

Key words: performance, collectives, composers, folk instruments, creation, traditions.

УДК 787.6

Інна Мокрогуз

АПЛІКАТУРНІ ПРИНЦИПИ ВИКОНАВСТВА НА СУМІЖНИХ З БАНДУРОЮ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

У статті висвітлюється питання аплікатурних принципів виконавства на суміжних з бандурою музичних інструментах. Проводиться порівняльний аналіз підходів до проблем аплікатури в методиці виконання на однорідних (гітара, арфа), відносно однорідних (фортепіано, скрипка) і різнорідних (баян, кларнет) музичних інструментах.

Ключові слова: аплікатура, бандура, суміжні музичні інструменти, гітара, арфа, фортепіано, скрипка, аплікатурні принципи.

Питання аплікатури завжди було й залишається актуальним у методиці навчання та виконання в усіх галузях музичного мистецтва. Ця проблема постійно стає предметом дискусії в наукових колах, оскільки вирізняється варіативністю аплікатурних підходів, зумовлених різними чинниками, головними з яких є природна будова руки людини, її специфічні особливості.

Теоретичні положення методики викладання гри на бандурі опираються на досвід кращих традицій бандурного виконавства, а також на узагальнену практику методик інших інструментів, у т. ч. народних. У професійній виконавській діяльності різних музичних спеціальностей, що на перший погляд різняться між собою, можна віднайти значну кількість спільного в роботі виконавського апарату, проте, як показує практика, технічні прийоми не можна переносити з одного інструмента на інший без урахування специфічних властивостей звукоутворення та звуковидобування.

Так, М. Давидов на сторінках публікації “До проблеми опанування цілісною теорією музично-виконавської майстерності” [4], обґрунтовує створення цієї теорії та вважає її загальною до застосування в будь-якій сфері музичного виконавства. У переліку основних положень теорії формування виконавської майстерності другу позицію займає “Інтенаційність музичного інструмента” як спосіб взаємопроникнення суміжних сфер виконавського мистецтва (вокально-хорового, скрипкового, фортепіанного, народних, духових, ударних інструментів тощо) через запозичення прийомів звуковимовлення, уподібнення інструментальних специфік. У контексті зазначеного питання М. Давидов спонукає й до розв’язання специфічних проблем “інструментальної культурології” у музично-виконавській практиці та класифікує музичний інструментарій як різнорідні, відносно однорідні й однорідні музичні інструменти [4, с.5].

Я. Пухальський у “Методиці навчання гри на бандурі” [13] частково торкається питання аплікатурних прийомів у виконавській практиці на музичних інструментах і відмічає, що “спілкування з виконавцями на суміжних інструментах вплинуло на викладання гри на бандурі. Були запозичені деякі прийоми гри, технічна оснащеність, ускладнення гармонічної мови, розширення виконавського репертуару. Особливо близькою за способом звуковидобування на бандурі є гітара. З гітарних прийомів гри на бандуру були перенесені удар і щипок” [13, с.23]. Можливо погодитись із цією думкою тільки частково, адже, дійсно, гітара за тембром, звуковидобуванням, положенням як лівої, так і правої руки найбільш наближена до бандури й свідченням цього є численні переклади гітарних творів для бандури.

У працях сучасних дослідників бандурного виконавства Н. Брояко [1], В. Дутчак [8], Л. Мандзюк [9], І. Дмитрук [6] питання аплікатури є другорядним компонентом у контексті