

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО

ОЛЕКСІЄНКО Олександр Васильович



УДК 787.6/7 (477)

**ТВОРЧИСТЬ МИКОЛИ ДРЕМЛЮГИ
І ПРОЦЕС СТАНОВЛЕННЯ БАНДУРНОГО РЕПЕРТУАРУ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

Київ – 2003

313 @ Укр + - 2 Дремлюк 2
25.69
28

ЛНБ України ім. В. Стефаника



00762273 (R)

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі народних інструментів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського Міністерства культури і мистецтва України.

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор **Давидов Микола Андрійович**, академік Академії мистецтв України, завідувач кафедри народних інструментів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (м. Київ)

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор **Муха Антон Іванович**, завідувач відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України ім. М. Т. Рильського (м. Київ)

кандидат мистецтвознавства, доцент **Іванов Євген Олександрович**, завідувач кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка Міністерства освіти і науки України (м. Суми)

Провідна установа:

Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, кафедра теорії музики та композиції (м. Одеса)

Захист відбудеться “28” травня 2003 року о 15 год. 30 хв. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського, за адресою: м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 2-й поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Автореферат розіслано “24” квітня 2003 р.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради, кандидат мистецтвознавства, доцент

І. М. Коханик

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Складні та часом бурхливі процеси розвитку музичного мистецтва України у другій половині ХХ ст. стають предметом дедалі більш пильного інтересу дослідників, які працюють у галузі музичної україністики. Пожвавленню такої зацікавленості сприяли, насамперед, суспільні зміни, що відбувалися протягом останнього десятиліття. Вони стимулювали пошуки критеріїв нової оцінки досягнень у галузі музичної культури, нових підходів до аналізу різноманітних культурних тенденцій, осмислення місця української національної культури у системі духовних надбань людства. Перегляд методологічних засад українського музикознавства відкрив нові можливості для більш повного, неупередженого дослідження шляхів, пройдених національною музичною культурою.

Усебічне дослідження культурних процесів передбачає необхідність врахування різних рівнів функціонування музичної культури у діалектичній єдності одиничного, загального та особливого. Розгляд загальних тенденцій і, зрештою, виявлення національної специфіки розвитку музичної культури неможливі без пильної уваги до конкретних композиторських постатей, визначення їхнього місця і ролі у формуванні певних культурно-мистецьких процесів. При цьому методологічно вірним є висвітлення творчості не лише найвидатніших композиторів, а й інших митців, доробок яких має не меншу вартість і для культури свого часу, і для подальшого музично-історичного руху.

Серед таких митців – композитор Микола Дремлюга, чия творчість досі не була предметом ретельного вивчення в українському музикознавстві. Він активно працював на ниві української музичної культури протягом майже п'ятдесяти років. Його творчий шлях охоплює другу половину ХХ ст. Занурений у гущу мистецьких подій композитор не міг, з одного боку, не відбивати тенденцій, характерних для тогочасної української музики, а з другого, так чи інакше впливав на формування і розвиток деяких з них.

Одна з тенденцій пов'язана з процесами, що відбувалися у такій важливій галузі музичної культури, як виконавство на народних інструментах. Як і будь-який вид музичної творчості, воно активно еволюціонувало, і в цьому суттєву і безпосередню участь взяв М. Дремлюга. Мається на увазі його робота по створенню оригінального репертуару для бандури, що здійснювалася у тісній співпраці з кафедрою народних інструментів Київської державної консерваторії.

Музика М. Дремлюги для бандури, створена відповідно до об'єктивних культурних потреб, стала частиною процесу розвитку професійно-академічного народно-інструментального виконавства. Цей процес, пов'язаний і з прагненням втілення глибокого й різноманітного художнього змісту, і з удосконаленням існуючих інструментів, і з освоєнням різноманітних форм музично-концертної практики та опануванням нових технік композиції, почав активно розгортатися у кінці 50-х – на початку 60-х рр.

Таким чином, актуальність теми дисертації обумовлена кількома факторами:

- 1) творча постать Миколи Дремлюги є однією з найменш досліджених в українській музиці ХХ століття;
- 2) ім'я і творча доля цього композитора безпосередньо пов'язані з процесами формування музичного репертуару для бандури, залученням цього інструмента до академічного вжитку, що обумовлює необхідність дослідження його функціонування в новому культурно-мистецькому середовищі;
- 3) постановка питання у такій площині дає можливість звернути увагу на важливі аспекти взаємодії та співвідношення фольклорної традиції та композиторської творчості у сучасних умовах і певною мірою теоретично узагальнити спостереження у цій галузі.

Об'єктом дослідження є творчий шлях М. Дремлюги та його композиторський доробок в їхніх сутнісних проявах, що визначають художнє обличчя митця, його стиль та концепцію творчості.

Предмет дослідження – музика для бандури у творчій спадщині композитора в аспекті діалектики взаємодії традицій та новаторства, творчість М. Дремлюги в процесі становлення бандурного репертуару у сфері академічного музикування.

Матеріалом дослідження виступили, з одного боку, твори композитора, що належать до різних інструментальних жанрів (фортепіанні п'єси, інструментальні концерти, симфонічні твори). Центральне місце серед них належить творам М. Дремлюги для бандури (більшість з них аналізується вперше). З іншого боку, у дисертації використано матеріали, що характеризують контекст творчості композитора: його власні спогади (зафіксовані у вигляді рукописів), архівні документи, велику кількість усних свідчень, спогадів, роздумів про творчість М. Дремлюги та ті творчі процеси, що були з ним пов'язані, зібрані автором дисертації у спілкуванні з видатними українськими музикантами – композиторами, виконавцями та викладачами.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано згідно планів кафедри народних інструментів України Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Воно відповідає темі № 3 “Українська музична культура: культурологічні, соціологічні, художньо-естетичні, педагогічні і виконавські аспекти” тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського на 2000-2006 рік.

Мета, поставлена у даному дослідженні, – виявити значення творчості М. Дремлюги для бандури у двох контекстуальних полях: творчості самого композитора як цілісного художнього феномена та в українській музиці другої половини ХХ ст., зокрема, у процесах формування професійно-академічного напрямку бандурного мистецтва.

Досягнення цієї мети передбачає необхідність виконання наступних завдань:

- визначити місце М. Дремлюги у сучасній українській музиці як яскравого представника композиторської школи Л. Ревуцького;
- окреслити риси стилю композитора в ракурсі проблем “композитор і фольклор” та “традиція і новаторство”;
- визначити місце інструментальних жанрів у творчому доробку композитора та охарактеризувати особливості інструменталізму композитора;
- з’ясувати передумови звернення М. Дремлюги до жанру музики для бандури;
- виявити специфіку співвідношення кобзарської традиції та бандурної творчості М. Дремлюги;
- проаналізувати твори М. Дремлюги для бандури, виявляючи специфіку композиції та формотворення в художніх рішеннях композитора.

Теоретико-методологічні засади дисертації. У роботі в якості основоположного обрано такий підхід, що реалізується через розгляд творчості М. Дремлюги в її цілісності: як процесу, що розгортався з кінця 30-х до кінця 90-х рр. ХХ століття, і як художнього результату, важливого за своїм значенням “зрізу” української музичної культури ХХ ст. У зв’язку з цим принципового значення у виборі засад дослідження набуває необхідність врахування різних шарів контексту, у якому розвивалася творчість композитора. Відтак, у роботі використовувалися теоретичні положення щодо української художньої культури (і музичної культури як її підсистеми), напрацьовані і у класиці української музикознавчої думки – працях Д. Антоновича, М. Грінченка, М. Лисенка, К. Квітки, С. Людкевича, Д. Ревуцького, Г. Хоткевича, і у роботах сучасних дослідників – С. Баштана, Н. Горюхіної, М. Гордійчука, С. Грици, М. Давидова, М. Загайкевич, О. Зінькевич, А. Іваницького, І. Ляшенка, І. Юдкіна-Ріпуна та інших.

Наукова новизна роботи може бути констатована у таких основних напрямках.

1. Визначено внесок М. Дремлюги до національної музичної культури; сформульовано засади творчості композитора, його художньо-естетичні настанови; простежено характер наступності творчості М. Дремлюги щодо діяльності Л. Ревуцького та української композиторської школи в цілому, що підтверджує концепцію безперервності української культурної традиції в усьому багатстві та різноманітності її проявів.
2. Простежено характер та динаміку конкретних проявів тенденції включення одного з визначальних для української етнокультурної традиції інструмента – бандури – до сфери академічної музики, показано актуальний для ХХ ст. зріз функціонування інструмента фольклорного походження у системі світової музичної культури.

3. На прикладі доробку М. Дремлюги узагальнено і показано нові прояви взаємодії фольклорної традиції та композиторського академізму у творах для бандури.
4. Вперше до наукового обігу введено цілий ряд цікавих і вельми показових у контексті українського музично-історичного процесу творів.

Практичне значення результатів дослідження. Матеріали дисертації можуть бути використані у ряді дисциплін навчальних закладів музичного мистецтва різних рівнів акредитації («Українська музична література», «Історія української музики», «Історія виконавства на народних інструментах», спецкурс «Історія бандурного мистецтва»).

Апробація результатів дисертації. Основні ідеї та положення роботи знайшли відбиття у доповідях на наступних наукових конференціях: Всеукраїнська науково-практична конференція «Професійна мистецька освіта: діалог традицій та інновацій» – Київ, Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв та Київська дитяча Академія мистецтв, 15-16 грудня 2000 року, Всеукраїнська науково-практична конференція «Музичний твір як творчий процес» – Київ, Національна музична академія України, 6-10 листопада 2001 року, Наукова конференція “Музична освіта України в контексті світового досвіду” (Національна музична академія України, 3 грудня 2002 р.); Науково-практична конференція в рамках Другого міжнародного фестивалю народно-інструментального мистецтва “Південна пальміра” (Одеса, 5-7 грудня 2002 р.).

Публікації. Зміст дисертації висвітлюється у чотирьох наукових публікаціях, з них три – статті у провідних фахових виданнях.

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, двох розділів, списку використаних джерел (165 позицій) та додатків (нотних прикладів). Обсяг основного тексту – 157 с.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У **ВСТУПІ** подається обґрунтування вибору теми та її актуальності, визначаються мета, завдання та теоретико-методологічні засади дослідження, формулюються наукова новизна та практична цінність роботи.

Також у вступі аналізується висвітлення у науковій літературі двох кіл питань, що перетинаються: по-перше, діяльності та творчої спадщини М. Дремлюги і, по-друге, іманентних процесів розвитку бандурного мистецтва. Постать композитора виявилася недостатньо дослідженою. Дві роботи К. Майбурової (1966; 1968) вагомо поставили питання про вивчення творчості композитора. Після них протягом майже сорока років з’являлися лише окремі статті, присвячені тим чи іншим творам композитора, або стислі відгуки на його доробок взагалі (переважно у газетних публікаціях М. Головащенко, В. Довженка, В. Золочевського, Я. Іваницької, В. Кирейка, С. Лісецького). До цього часу належним чином не оцінено той внесок, що зробив композитор у

галузі музики для бандури, використавши її можливості у руслі європейської професійної традиції.

Ці проблеми безпосередньо сполучаються з питаннями про сучасне функціонування народних інструментів, специфіка та особливості якого є об'єктом постійної уваги М. Давидова. Досить широко висвітлюються історичні та теоретичні аспекти автентичного бандурного виконавства та питання сучасної виконавської практики (праці С. Баштана, Н. Брояко, В. Дутчак, А. Омельченка, М. Хая та ін.).

Безпосередньо пов'язані з цим колом питань також дослідження, присвячені проблемі «композитор і фольклор», зокрема, праці І. Земцовського, І. Ляшенка та ін.

У визначенні особливостей стилю М. Дремлюги великого значення набувають питання приналежності митця до напрямку, заснованого його вчителем Л. Ревуцьким. Цей фактор обумовив необхідність посилань на різні спостереження про творчі принципи та риси стилю Л. Ревуцького (праці М. Бялика, Н. Горюхіної та ін.).

У першому розділі «ТВОРЧА ПОСТАТЬ МИКОЛИ ДРЕМЛЮГИ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНОГО ПРОЦЕСУ» висвітлюються найважливіші риси творчої особистості композитора, що визначалися характером його обдарування, умовами формування та різноманітними впливами, а також аналізуються особливості стилю домінуючої у доробку митця інструментальної музики різних жанрів, передумови його звернення до галузі бандурного мистецтва.

У першому підрозділі «Формування та розвиток творчої індивідуальності композитора: соціокультурні умови та особистісні фактори» розглядаються питання становлення молодого майстра та подальше нарощування ним креативного потенціалу, що врешті визначили його творче обличчя та напрямок еволюції (зростання рівня професіоналізму, охоплення нових жанрових сфер, удосконалення власної системи виразових засобів, розширення кола музично-образних асоціацій та збагачення художньої картини світу).

Неабиякий вплив на формування особистості майбутнього композитора мав його батько, В. С. Дремлюга, математик за професією, який був одним з учнів М. Леонтовича і на початку 20-х рр. брав участь у капелі «Думка» Н. Городовенка. Наслідуючи приклад батька, М. Дремлюга вступив до індустріального інституту, але згодом залишив його заради навчання у консерваторії, яку закінчив у 1946 р. Вже у той час у своїй творчій діяльності молодий композитор намагався випробувати свої сили у різних напрямках, здобуваючи навички роботи з багатьма музичними формами та складами виконавців, уважно ставився до вивчення можливостей тих чи інших музичних інструментів. Він дістав схвальні відгуки від Б. М. Лятошинського, В. Грудіна, пізніше, на початку 50-х рр. – від П. Козицького, який вважав його одним з найяскравіших представників композиторської молоді. Відзначимо як

надзвичайно важливий той факт, що, навчаючись в аспірантурі, М. Дремлюга намагався досягнути історичні витoki українського інструменталізму, підготувавши дисертацію «Українська фортепіанна музика і фортепіанна творчість композитора Л. М. Ревуцького».

Творча індивідуальність і стильові засади музики М. Дремлюги формувалися у гармонічній узгодженості з провідними тенденціями української музики середини ХХ ст.; вони лишалися стабільними протягом усього творчого життя композитора. Головним джерелом власної інтонаційності композитор вважав народну музику, послідовно вивчаючи її та втілюючи у своїй музичній мові; національна характерність музики була для нього невід'ємною рисою музичного мислення та музичного твору. Естетичні переваги М. Дремлюги були зосереджені у сфері реалістичного мистецтва, що втілювалося у наслідуванні традиційно-академічної течії в музичному мистецтві. Композитор орієнтувався на класичне розуміння естетичного ідеалу, що обумовило його неприйняття радикального новаторства музики другої половини ХХ ст. Митець однаково успішно працював і у вокальних, і в інструментальних жанрах. Творча еволюція М. Дремлюги реалізувалася в досягненні нових форм, жанрів, нового кола інструментів, була спрямована у бік жанрового та тематичного урізноманітнення й ускладнення.

Головним детермінуючим фактором формування творчої особистості М. Дремлюги стало те, що він навчався у класі одного з корифеїв української музики ХХ ст. Левка Миколайовича Ревуцького. Висвітленню різноманітних впливів майстра на творчість учня та розвитку його принципів у доробку М. Дремлюги присвячений другий підрозділ «М. Дремлюга як представник композиторської школи Л. Ревуцького».

Традиції школи Л. Ревуцького у творчості М. Дремлюги виявилися, перш за все, у специфічному ставленні до фольклору, вони відтворювалися у романтичних настановах напруженого і плідного «стильового діалогу фольклорного і композиторського» (І. Ляшенко). Під безпосереднім впливом Л. Ревуцького формувалася система художньо-естетичних уявлень молодого митця, його концепція естетичного ідеалу, краси як головної художньої цінності. Все це відбилосся у становленні симфонізму М. Дремлюги, який засвоїв прийоми й принципи переінтонування традиційного українського музичного фольклору, притаманні творчості його вчителя, методи розробки матеріалу тощо. Творче переосмислення настанов Л. Ревуцького аналізується у дисертації на прикладі одного з вершинних зразків доробку композитора – Симфонії № 3 «Пам'яті жертов голодомору 1932-1933 років на Україні».

Проблема «композитор і фольклор» практично розв'язувалася у творчості М. Дремлюги на багатьох рівнях. У 50-ті рр. жанр обробки народної пісні став для нього чи не найголовнішим. Він створив біля 100 обробок українських, російських, білоруських, чеських, болгарських, угорських та інших народних пісень для голосу з фортепіано, суттєво збагативши скарбницю жанру. Кожну

обробку митець вважав складним творчим завданням. Він суттєво оновив технічні прийоми, зокрема, ладогармонічні засоби. Взагалі, фольклорне начало проявилось у доробку М. Дремлюги в усіх жанрах його творчості в різноманітних аспектах: у прямому цитуванні народних пісень, у застосуванні інтонаційних комплексів, що склалися у фольклорі і стали типовими, застосуванні формотворчих засобів, притаманних народній музиці (в першу чергу варіаційності в широкому розумінні цього поняття).

Показовим прикладом реалізації зв'язків фольклорного і професіонального є оркестрова сюїта «Щедрівки», що аналізується у дисертації, – один з останніх творів митця.

Інструментальні жанри (від камерно-інструментальних до симфонічних) посідають у творчості композитора провідне місце. Як дипломну роботу у консерваторії він представив концерт для фортепіано з оркестром та «Епічну поему» для симфонічного оркестру. У жанрово різноманітному (невеликі п'єси, сонати, концерти для різних інструментів з оркестром, симфонічні сюїти, поеми, симфонії) доробку М. Дремлюги простежуються певні закономірності. Перша з них – це явне тяжіння композитора до *циклічності*, що виявляється на різних рівнях: від об'єднання у цикли окремих п'єс (як, наприклад, фортепіанний альбом для дітей, цикл з семи фортепіанних п'єс під назвою «Зима», що в останній редакції складається вже з восьми прелюдій) до створення циклів поем (наприклад, чотири фортепіанні поеми «З глибини»). Знаходимо у творчій спадщині М. Дремлюги і власне циклічні жанри: варіації (наприклад, для гобоя та фортепіано на тему української народної пісні «Ой у полі криниченька»), сонати, у тому числі для скрипки соло, сюїти (дві «Весняні сюїти» для фортепіано, оркестрові сюїти, сюїти для бандури). Принцип *концертності* також широко застосовувався митцем. Пряме втілення він дістав у концертах для різних інструментів з оркестром (фортепіанному, двох скрипкових, двох концертах для гобоя, концертах для труби, для бандури з оркестром).

Більшість інструментальних та оркестрових творів М. Дремлюги ґрунтується на принципі *програмності*. Найчастіше це не конкретна, сюжетна програмність, а узагальнена, заснована на спорідненості вербальних та музичних образів, на асоціативності. Реалізується принцип програмності порізному – від назви твору (як у п'єсах для дітей, поемах циклу «Батьківщина») до виникнення складних асоціацій з образним світом народних пісень, покладених в основу того чи іншого твору.

Серед інструментальних творів М. Дремлюги важливе місце посіла музика для бандури, до роботи над якою композитор звернувся вже наприкінці 50-х років. Вона охоплює широкий жанровий діапазон – від невеликої п'єси до концерту, що є відображенням тематичної масштабності творчості митця взагалі. Звернення до бандурної музики мало глибинні підстави і надзвичайно вагомий наслідок.

Цьому питанню присвячено *другий розділ* «МУЗИКА ДЛЯ БАНДУРИ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ М.ДРЕМЛЮГИ ЯК ВИЗНАЧНИЙ ПРОЯВ ЖАНРУ». На його початку увага приділяється історичному контексту, у якому виникли твори М. Дремлюги.

У першому підрозділі «Традиційний бандурний репертуар та чинники його оновлення у ХХ ст.» висвітлюються різні етапи та напрямки розвитку бандурного мистецтва.

Кобзарська традиція сягає своїм корінням у XV-XVI ст. Розглядаючи історичні аспекти функціонування бандури у соціокультурному середовищі та формування бандурного репертуару, зауважимо, що кобзарі-бандуристи, як і лірники, стали носіями народного професіоналізму, що мав велике просвітницьке та художнє значення. Основу репертуару бандуристів складали думи, а також історичні та побутові пісні, балади, апокрифічні псалми, набожні пісні і канти. При всьому багатстві і різноманітності репертуару народно-професійної кобзарсько-бандурної традиції, протягом тривалого історичного часу, аж до початку ХХ ст., бандура виконувала у межах цієї традиції переважно акомпануючу функцію. Її партія здебільшого не мала самостійного значення у тій синкретичній єдності співу (мелосу), слова і інструментального супроводу, яку представляло собою бандурне виконавство.

Тенденції оновлення бандурного репертуару (перша третина ХХ ст.) пов'язані з іменами Г. Хоткевича – видатного теоретика і практика бандурного мистецтва, який, спираючись на традицію, разом з тим заклав основи кобзарського професіоналізму нового типу; М. В. Лисенка, який, досліджуючи традиційний репертуар та інструментарій, знайшов за необхідне відкрити у своїй музично-драматичній школі клас бандури, запросивши відомого бандуриста І. Кучеренка-Кучугуру до викладання у цій школі, та ін. Плідні контакти народного та академічного начал привели до формування передумов зародження нового професійно-академічного напрямку бандурного мистецтва. Однак суспільні обставини склалися так, що після розквіту бандури у 20-ті рр., починаючи з наступного десятиліття, вона була фактично вилучена з соціокультурного обігу.

Лише у 50-ті рр. ХХ ст. розпочинається новий етап розвитку академічного напрямку бандурного виконавства. Найсуттєвішими у цьому відношенні стали кілька подій. Це, по-перше, заснування у 1950 році класу бандури на кафедрі народних інструментів Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, у якому проводили інтенсивну викладацьку діяльність відомі кобзарі М. Полотай, В. Кабачок, А. Бобир. По-друге, велике значення мало залучення майстра Івана Скляра, який винайшов тип так званої «чорнігівської» бандури. Чи не вирішальним фактором у становленні бандурного репертуару стала діяльність С. В. Баштана, видатного бандуриста-виконавця, педагога, організатора, який, крім того, яскраво заявив про себе і як композитор, автор музики для бандури.

Отже, починаючи з кінця 50-х рр. бандурний мистецький процес поділився на два відгалуження. Одне з них було пов'язано із автентичною народною традицією – цілим пластом національної культури, що продовжує функціонувати і нині, розвиваючись, збагачуючись і вбираючи до себе нові тенденції. Друге відгалуження пов'язане з переходом бандури в іншу якість – інструмента не лише народного, переважно акомпануючого і технічно досить нескладного, а й органічної частки сучасної професійно-академічної системи музичної культури, інструмента, багатого своїми технічними і виразовими можливостями, який все інтенсивніше розкриває закладений у ньому потенціал.

Для виконавців та викладачів цього (академічного) напрямку дуже гостро постала проблема репертуару. До його створення були залучені провідні українські композитори, гідне місце серед яких займає М. Дремлюга, що і висвітлюється у другому підрозділі «М. Дремлюга як засновник нової тенденції у розвитку музики для бандури».

У процесі роботи українських композиторів над бандурним репертуаром з'ясувалося, наскільки важливим для плідного творчого результату є розуміння специфіки інструмента, знання його технічних та виразальних можливостей, врахування труднощів у процесі виконання тощо. Крім того, необхідною для успішної роботи над музикою для бандури якістю виявилось добре знання українського мелосу, глибоке занурення до національної інтонаційності.

За цих обставин саме М. Дремлюга як творча особистість, композитор з багатим досвідом у галузі інструментальної музики та добре обізнаний у царині української фольклористики, виявився особливо принадним для роботи над бандурним репертуаром. Його співпраця з С. Баштаном розпочалася з 1957 року і тривала до останніх років життя митця, залишивши найбільший порівняно з іншими композиторами обсяг творів для бандури.

Навіть технічно нескладні, мініатюрні за масштабами п'єси відрізняються точністю втілення образу, позначені пошуками адекватних виразальних засобів та концептуальних рішень. Найпростіші з п'єс мають цілком визначені жанрові «прототипи», що завдяки майстерності композитора набувають художньо узагальненого значення. У таких випадках переважаюча тричастинність ускладнюється елементами варіаційного розвитку, що походить від народної творчості, та запозиченою з принципу сонатності розробковістю.

Безпосередньо пов'язані з засадами фольклорного формотворення варіаційні та сюїтні цикли, що складають значну частину творів М. Дремлюги для бандури. Так, варіації D-dug є свідченням майстерності митця у перетворенні досить простої народної теми, яка піддається переосмисленню, переінтонуванню завдяки послідовним фігураційним та іншим фактурним, а також метроритмічним, ладогармонічним, зрештою, структурним модифікаціям. Композитор наближається до використання принципів вільних романтичних варіацій, у яких кожне з втілень теми є носієм індивідуального образу, інколи дуже далекого від першоджерела. Більш складні структурні й композиційні

рішення демонструють сюїти для бандури соло. Вони нерідко містять у собі в якості окремих частин своєрідні міні-цикли. Так, до Сюїти № 2 входить тема з варіаціями (четверта частина); Сюїта № 3 розпочинається й завершується прелюдією та фугою. У деяких частинах сюїт, як і в невеликих за масштабами окремих п'єсах, композитор продовжував використовувати мелодії народних пісень (наприклад, у другій частині Сюїти a-moll). Ступінь складності цих творів для виконавця варіюється від досить "простого" (Сюїта № 1) до значного, такого, що вимагає не тільки технічної, віртуозної, а й мистецької творчої зрілості. Показово, що однією з частин Сюїти № 2 є дума. Композитор послідовно намагався ввести до єдиного контексту жанри європейського походження (як, наприклад, рондо чи пасакалія) і суто українські жанри (як дума).

Наступним кроком на шляху введення бандури до загальноєвропейського русла розвитку академічної музики було звернення до жанру сонати. Сам принцип сонатності, як відомо, вважається одним з вершинних у музичній драматургії; його використання є ознакою майстерності і творчої зрілості композитора. Поява сонат для бандури ознаменувала збагачення цього своєрідного жанрового поля.

Крім творів для бандури соло, М. Дремлюга створив музику для камерних ансамблів за участю бандури.

Одним з найбільш складних і віртуозних жанрів інструментальної музики, необхідною умовою якого є широкі та різноманітні можливості інструмента, по праву вважається жанр концерту. Поява Концерту для бандури з оркестром М. Дремлюги мала свого часу чи не революційне значення. За типом композиції та деякими іншими стильовими ознаками концерт близький до третьої сонати, що виявляється у двофазності композиції з помірно швидкою першою частиною та ще більш віртуозним фіналом, речитативності мелодики у солюючого інструмента, різноманітності прийомів виконавської техніки, виразній національній основі музики.

У ВИСНОВКАХ сформульовано основні підсумки дослідження.

Процеси, що відбувалися з бандурою протягом ХХ століття, стали логічним продовженням побутування бандури у фольклорній традиції, адже саме формування феномену кобзарства було проявом динаміки того, що С. Грица назвала «професіоналізацією творчо-виконавського начала у фольклорі». Перехід бандури до нової якості, що відбувся із залученням її до сфери професійно-академічної музики, мав цілком природний характер і був глибоко обумовлений особливостями самого інструмента в аспекті його соціокультурного призначення.

Становлення професійно-академічного напрямку бандурного мистецтва протікало із значними труднощами як об'єктивного, так і суб'єктивного характеру. До перших віднесемо цілком природні проблеми, що виникають при взаємодії фольклорних і професійних засад у формуванні

нової галузі професіонального мистецтва. Це налагодження системи навчання з врахуванням набутків народної традиції; накопичення певної кількості видатних виконавців і передача їх мистецьких надбань майбутнім поколінням, тобто формування виконавської школи; удосконалення інструмента; накопичення нового, відповідного до нових реалій його функціонування репертуару. Показово при цьому, що всі перелічені проблеми складають своєрідний комплекс і мають вирішуватися одночасно.

Серед труднощів суб'єктивного характеру назвемо ті, що виникли «ззовні» і не мали специфічно музичної природи, а обумовлювалися протіканням соціокультурних процесів в Україні ХХ ст. Маємо на увазі той розрив у становленні нових форм функціонування бандурного мистецтва, що відбувся починаючи з середини 30-х і до 50-х років (так само це стосується і традиційного бандурного виконавства) і був викликаний негативним ставленням керівних кіл держави до бандури як до інструмента «націоналістичного» з усіма відповідними наслідками.

На даний час можна говорити про подолання перелічених труднощів і досягнення значних результатів. Конструктивні удосконалення бандури стали результатом діяльності видатних майстрів І. Скліяра, П. Гончаренка, С. Ластовича-Чулівського, В. Герасименка, Р. Гриньківа і зумовили збагачення технічного і виразового потенціалу інструмента. Бандура розширила ареал свого побутування не тільки у суто культурному відношенні, зайнявши значну нішу в професійно-академічному мистецтві, але і в географічному відношенні – нині вона інтенсивно культивується у Галичині, що не було типовим для народної традиції цього регіону.

В Україні сформувалися дві потужні школи академічного бандурного виконавства: київська на чолі з С. Баштаном і львівська, яку очолював В. Герасименко, а зараз – Л. Посікіра. Класи бандури існують майже в усіх вищих музичних навчальних закладах України.

Бандурний репертуар нині є багатим і різноманітним; він представлений творами різних форм і жанрів, втілює різні індивідуальні стилеві настанови своїх авторів, зберігаючи при цьому глибинні зв'язки із фольклорними джерелами. Розвиваючись у двох руслах – суто інструментальному і вокально-інструментальному, – музика для бандури в її професійно-академічній іпостасі має вже власну скарбницю, до якої увійшли твори К. Мяскова, М. Дремлюги, А. Кос-Анатольського, В. Тилика, В. Годзяцького, М. Волинського, В. Зубицького, С. Баштана. Їхні твори засвідчують жанрову та індивідуально-стильову різноманітність творів бандурного репертуару. Скарбниця бандурної музики нині постійно поповнюється. Чотири концерти для бандури з оркестром написав американський композитор Ю. Олійник. У період 1994-1999 рр. були написані нові твори для бандури В. Власова, А. Гайденка, М. Денисенко, Л. Донник, Л. Думи, Є. Мілки, К. Мяскова, І. Тараненка, В. Тилика, Р. Гриньківа. Бандура застосовується у різноманітних

інструментальних ансамблях, вступає у найнесподіваніші темброві поєднання. Серед авторів музики для бандури – як композитори старшого покоління, так і представники молодшої генерації. Бандура включається до музичної тканини творів, в яких застосовується найновітніша композиторська та виконавська техніка.

Сказане дозволяє зробити висновок, що бандура посіла достойне місце у сучасному українському професійному інструментарії нарівні з іншими інструментами, що виглядають більш звично у цій іпостасі.

У досягненні такого становища в жанрі бандурного мистецтва діяльність М. Дремлюги стала одним з історично необхідних факторів. Саме його творчий доробок склав необхідну, і вельми значну, ланку, відповідаючи суттєвим сучасним вимогам: високий професіоналізм; знання інструмента; заглиблення у фольклорну інтонаційність; можливість продукування нових музичних ідей.

Новаторство М. Дремлюги полягало у використанні потенціалу бандури в руслі європейської композиторської традиції. Внесок, зроблений М. Дремлюгою до скарбниці репертуару для бандури, важко переоцінити. Композитор був одним з перших серед тих, хто започаткував і розвинув тенденцію створення оригінальної музики, призначеної для виконання на цьому інструменті. Для бандури, яка історично в автентичній традиції виконувала роль акомпануючого інструмента, а пізніше, при формуванні академічного (концертного) напрямку, стала застосовуватися для виконання перекладень творів, написаних для інших інструментів, діяльність М. Дремлюги мала справді історичне значення: вона ознаменувала собою початок шляху бандурного виконавства до осягнення загальноєвропейської музичної традиції і, в свою чергу, до входження бандури до рідниці академізму у широкому значенні. Висока якість творів була обумовлена не тільки рівнем творчого обдарування композитора, але і його плідною співпрацею із засновником київської академічної школи бандурного виконавства С. Баштаном, що дозволило композитору досконало вивчити і в подальшому врахувати специфіку інструмента та його виразові можливості.

Надзвичайно плідні результати звернення до жанрів бандурної музики обумовлювалися багатьма факторами, головними серед яких були особливості творчої особистості композитора. М. Дремлюга був втілювачем принципів школи корифея української музики Л. М. Ревуцького, серед яких: уважне, підкреслено шанобливе ставлення до фольклорної традиції, сприйняття народної пісні в усіх її проявах як головного джерела, інтонаційного витоку композиторського мислення. Бандура як втілення самого духу народної традиції була близькою композитору, а відтак стала для нього джерелом творчого натхнення. Звернення до музики для бандури було підготовлене усім ходом його творчого становлення.

Твори для бандури стали з'являтися у композиторському доробку М. Дремлюги на початку 60-х років. Цьому передував тривалий період роботи з народною піснею. Адже протягом попереднього десятиліття митець послідовно

і плідно працював у жанрі обробки народної пісні. Звернення до жанрів музики для бандури стало новим етапом у осягненні фольклорної традиції, зміцненні зв'язків між народною та академічною сферами української музичної культури, незалежно від того, наводив він фольклорні цитати чи використовував власні теми, просякнуті духом народної пісні. Показово, що робота над творами для бандури не стала епізодом у творчості М. Дремлюги. Органічно вписавшись до нової «жанрової домінанти» композитора – інструментальної музики, вони стали об'єктом його інтересу на цілі десятиліття, аж до останніх років життя.

Інструментальні жанри займають у творчості композитора провідне місце. Вони акумулювали головні риси його творчості: тяжіння до програмності чи принаймні до визначеності характеру музичних образів, переважання піднесеного тону музичного висловлення у втіленні оптимістичного погляду на життя як домінуючого, мелодика як головний виразовий засіб і багата гармонія, опора на народнопісенний матеріал, різноманітність фактурних засобів, тяжіння до віртуозності, засноване на ґрунтовному знанні особливостей інструмента, похідне від народних принципів розвитку варіаційне розгортання музичного тканини, концепційна довершеність, ін.

В еволюції бандурного мистецтва ХХ ст. поява творів М. Дремлюги мала велике значення. Вони стали важливим фактором формування школи академічного бандурного виконавства, склавши основу педагогічного та концертного репертуару. Композитор послідовно намагався розкрити виразові, віртуозні можливості інструмента. У його доробку – твори для бандури у різних формах і жанрах та різного ступеня складності, починаючи від невеликої п'єси, мініатюри до сонати, концерту для бандури з оркестром. Таким чином, вони можуть використовуватись у педагогічній практиці від початкових етапів підготовки бандуриста-виконавця – до найвищих ступенів навчання, а також широко застосовуватись у концертному репертуарі. Своєю творчістю, незалежно від обсягу та рівня виконавської складності п'єс, композитор послідовно проводив високі духовні, естетичні настанови, намагаючись втілювати ідеали добра і краси. Бандурна музика М. Дремлюги здобула високу оцінку фахівців і з точки зору її художньої вартості, і з точки зору історичного значення. Вона становить важливий етап у формуванні естетично і технічно досконалого репертуару, необхідного для новоутвореного мистецького напрямку у вітчизняній музичній культурі.

Тенденції подальшого розвитку професійно-академічного напрямку бандурного мистецтва продовжують набирати силу. Потужний художній потенціал, закладений у ньому, дає підстави прогнозувати значні творчі досягнення у майбутньому. Ім'я Миколи Дремлюги як одного з фундаторів бандурного репертуару навки залишиться в історії української музичної культури як взірць дбайливого ставлення до її духовності та зразкового професіоналізму.

Перелік опублікованих робіт за темою дисертації:

- 1) Оркестрова сюїта «Щедрівки» у творчій спадщині М.Дремлюги (до проблеми «композитор і фольклор») // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 1999. – № 2 (3). – С. 35-39.
- 2) Твори М.Дремлюги у формуванні школи академічного бандурного виконавства // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип. 8: Музичне виконавство. Кн. п'ята. – К., 2000. – С. 146-153.
- 3) Художньо-естетичні засади стильової системи Миколи Дремлюги // Проблеми сучасного мистецтва і культури. – Харків: Каравела, 2000. – С. 177-185.

Олексієнко О.В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Київ, 2003.

У дисертації розглядається творча спадщина відомого українського композитора ХХ століття Миколи Дремлюги в її взаємозв'язках з процесами формування і розвитку нових тенденцій бандурного мистецтва, що призвели до становлення його професійно-академічного напрямку. Творчість М.Дремлюги висвітлюється в аспекті проблем традицій та новаторства, співвідношення фольклорного та композиторського начал. Доведено, що звернення М.Дремлюги до бандури мало глибоко обумовлений характер та стало важливим етапом у розвитку нового бандурного репертуару.

Ключові слова: Дремлюга, українська музична культура, бандура, фольклорне і композиторське, інструментальна музика, професійно-академічний напрямок бандурного виконавства, репертуар.

Алексєенко А.В. Творчество Николая Дремлюги и процесс становления бандурного репертуара. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, Киев, 2003.

В диссертации рассматривается творческое наследие известного украинского композитора ХХ в. Николая Васильевича Дремлюги во взаимосвязях с процессами формирования и развития новых тенденций бандурного искусства, которые привели к становлению профессионально-академического направления последнего.

На основании анализа творчества Н. Дремлюги в аспекте проблем традиций и новаторства, соотношения фольклорного и профессионального начал в

композиторском творчестве делается вывод о том, что обращение к музыке для бандуры было подготовлено всем ходом творческого становления композитора.

В XX в. бандурное искусство разделилось на два направления: аутентичное и профессионально-академическое исполнительство. Для второго из них проблема репертуара стала одной из насущных.

К созданию произведений для бандуры Н. Дремлюга обратился в начале 60-х гг., чему предшествовал продолжительный период работы с народной песней (создано около 100 обработок для голоса и фортепиано украинских, русских, белорусских, литовских, болгарских и др. народных песен). Этот опыт стал для композитора важным и полезным при обращении к жанрам музыки для бандуры, которое составило новый этап в постижении фольклорной традиции, укреплении связей между народной и академической сферами украинской музыкальной культуры.

Для эволюции бандурного исполнительства появление произведений Н. Дремлюги имело большое значение – они стали важным фактором формирования школы академического бандурного исполнительства, составив основу педагогического и концертного репертуара. Композитор последовательно старался раскрыть выразительные, виртуозные возможности инструмента. В его наследии – произведения для бандуры разных жанров и разной степени сложности, начиная от небольшой пьесы, миниатюры, до концерта для бандуры с оркестром. Они могут иметь инструктивное значение, будучи использованы в педагогической практике уже на начальных этапах подготовки бандуриста-исполнителя, а также широко применяться в концертном репертуаре. Характерно, что, независимо от объема и уровня исполнительской сложности произведений, композитор последовательно проводил единые эстетические установки, стараясь воплощать идеалы добра и красоты. Бандурная музыка Н. Дремлюги высоко оценена специалистами и с точки зрения ее художественных достоинств, и с точки зрения её исторического значения. Она составляет важный узловый этап в формировании эстетически и технически совершенного репертуара, необходимого для вновь образовавшегося художественного направления в отечественной музыкальной культуре как образец бережного отношения к её духовности и образцового профессионализма.

Тенденции дальнейшего развития профессионально-академического направления бандурного искусства продолжают набирать силу. Мощный художественный потенциал, заложенный в нем, дает основания прогнозировать значительные творческие достижения, которые еще впереди. Имя Николая Дремлюги, как одного из основателей бандурного репертуара – в истории украинской музыкальной культуры.

Ключевые слова: Дремлюга, украинская музыкальная культура, бандура, фольклорное и композиторское, инструментальная музыка, профессионально-академическое направление бандурного исполнительства, репертуар.

Olexienko O.V. The creative works of M. Dremluga and processes of standing the bandura repertoire. – Manuscript.

Dissertation on the research of the academic degree of the Doctor of arts as pet speciality 17.00.03 – Music art. – National Music Academy of Ukraine Tchaikovskiyy, Kyiv, 2003.

The item of dissertation is definition of the creative affair of the known Ukrainian composer of XX century Mykola Dremluga in its correlations with processes of formation and development of the new tendencies of bandura art, which caused the growing its professional-academic direction.

M. Dremluga's creative work is considered in aspect of problems of traditions and innovations, proportion of folkloric and composer's origins. It is being proved, that the appeal of M. Dremluga to genres of music for bandura had a deeply stipulated character and became the important stage in development of new bandura repertoire.

Key words: Dremluga, ukrainian musical culture, bandura, folkloric and composer's, instrumental music, profession academic direction of the bandura art, repertoire.

Підписано до друку 17 04.2003р. Формат 60×90/16.

Ум. друк. арк. 0,9. Обл.-вид. арк. 0,9.

Тираж 100 прим. Зам. №60.

“АВТОРЕФЕРАТ”

01034, м.Київ-34, пров. Георгіївський, 2, оф. 29.

т. 578-04-14, 294-71-27.

454810

АВ 54.837

Мист.

ПЕРЕВІР

Мист