

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ім. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО

ТРОФИМЧУК Олег Ігорович



УДК – 785.1:781.22(477)

ТЕМБРОВА ЕВОЛЮЦІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ
НАРОДНО-ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Київ – 2007

ДЗ15.19
48



Дисертацією є рукопис
Робота виконана на кафедрі народних інструментів
гуманітарного університету Міністерства освіти і науки України

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
Давидов Микола Андрійович
Національна музична академія України
ім. П.І.Чайковського,
завідувач кафедри народних інструментів,
Міністерство культури і туризму України (м.Київ)

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Гльченко Олександр Олександрович
Київський національний інститут культури і мистецтв,
професор кафедри фольклористики, народно-
інструментального та хорового виконавства,
Міністерство культури і туризму України (м.Київ)

кандидат мистецтвознавства, професор
Бай Юрій Миколайович
Мелітопольський державний педагогічний університет,
професор кафедри гри на музичних інструментах,
Міністерство освіти і науки України (м.Мелітополь)

Провідна установа: Одеська державна музична академія ім. А.В.Нежданової,
кафедра історії музики та музичної етнографії,
Міністерство культури і туризму України (м.Одеса)

Захист відбудеться «28» лютого 2007 року о 16 годині на
засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на
здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії
України імені П.І.Чайковського (01001, м.Київ-1, вул. Архітектора
Гордєцького, 1-3/11).

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної
академії України ім. П.І.Чайковського (01001, м.Київ-1, вул. Архітектора
Гордєцького, 1-3/11).

Автореферат розісланий «23» лютого 2007 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент

І. М. Коханик

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. У музичній палітрі культурного життя України одне з чільних місць належить народній інструментальній музиці. Розмаїття музичного інструментарію, що існує на теренах України, зумовлене, насамперед, унікальністю її геополітичного розташування. Знаходячись на перетині торговельних і культурних шляхів як у східно-західному, так і у північно-південному напрямках, наша культура увібрала в себе різноманіття як європейських, так і азійських рис культур. У ній поєдналися з одного боку древні, що беруть початок з язичницьких часів, традиції інструментального музикування, реліктові зразки яких, у вигляді пастуших та трембітарських награвань, подекуди збереглись на автохтонних землях Полісся та Карпат дотепер. З іншого - дещо пізніші зразки тюркського походження, що супроводжувались, зокрема, поширенням кобз та кобзарського мистецтва. Епоха європейського Відродження позначилася в Україні популяризацією передусім струнно-смичкових інструментів, які, окрім виконання табулатурної музики, почали використовуватися і у традиційному музикуванні, заклавши основи сучасного традиційного інструментального ансамблю - «троїстої музики».

Кінець XIX – початок XX століття означився в українській народно-інструментальній музичній культурі поширенням з одного боку європейських мандолінних, «неаполітанських» оркестрів, а з іншого - «великорусських» оркестрів та гармошкової музики, традиція яких прийшла до нас з Росії.

Результатом цього стало формування в Україні двох напрямків народно-оркестрового музикування: оркестрів народних інструментів (далі – ОНІ) зі струнно-щипковими інструментами (домри – кобзи) в основі, як послідовники європейських мандолінних та російських домрово-балалайкових оркестрів і українських народних оркестрів (далі – УНО) з профілюючим струнно-смичковим квінтетом, як продовжувачів традиційних форм народно-інструментального музикування. Формування звучання цих колективів має дещо відмінну природу: з одного боку це пов'язано з тембровим колоритом використовуваного інструментарію. з іншого – з репертуарною спрямованістю. Результатом взаємодії цих двох чинників стало формування двох основних підходів до використання тембро-фонічних якостей обох складів. У першому - домінують переосмислення народно-інтонаційного матеріалу, певною мірою, його стилізація, транскрипції і перекладення класики та творів сучасних композиторів; у другому підході перевагою є етнографічний принцип, що

базується на збереженні традиційного звучання, зі значною часткою авторської оригінальної музики, зорієнтованої, передусім, на використання народно-інтонаційних елементів. Оркестри першого напрямку, породжені свого часу організованим аматорством, поширилися серед навчальних музичних закладів різних рівнів. Деякі з них за оригінальністю і професіоналізмом звучання сьогодні цілком заслужено претендують на статус професійних академічних колективів.

Оркестри другого напрямку, що виростили з традиційних форм народно-інструментального музикування, стали їх органічним продовженням у розширених складах. Частка таких колективів менша в аматорстві та у мережі навчальних музичних закладів, ніж оркестрів щипкових складів. Два професійні оркестри, для яких, передусім, і створюється більша частина оригінального репертуару, гідно тримають цю форму народно-оркестрового музикування на академічному рівні.

Останні десятиліття, зокрема 90-ті роки ХХ століття, показали, що народно-оркестрова музика, як і більшість напрямків у музичній академічній культурі, перебуває у кризовому стані. Причини такого стану справ умовно можна розділити на два види: зовнішні – об'єктивні, що негативно позначилися на різних музичних напрямках (кризовий стан економіки, відсутність фінансування, тотальний наступ масової культури, втрата інтересу до академічних форм музики, у тому числі і народно-оркестрової, у пересічного слухача і т.ін.); і внутрішні – властиві саме для цього напрямку (проблеми формування складів оркестрів, недостатня кількість оригінального репертуару). **Актуальність даної роботи** значною мірою зумовлена потребою розкриття внутрішніх причин, пов'язаних з недостатнім вивченням питань комплектації народних оркестрів, зі специфічними особливостями інструментувань для народно-оркестрових колективів різних складів, а, відтак, з недостатнім визначенням темброво-фонічної природи кожного з них. В дисертації систематизовано матеріал, на основі якого темброву еволюцію української народно-оркестрової музики розглянуто як у контексті формування складів оркестрів, так і у контексті розвитку оркеструвань.

Мета дослідження полягає у виведенні основних закономірностей у тембровій еволюції народно-оркестрової музики. Для досягнення цієї мети здійснено комплексний аналіз формування складів оркестрів народних інструментів обох напрямків та їх репертуару; аналіз народно-оркестрових партитур з точки зору їх запису, методів та прийомів оркеструвань; типологізація тембрових ознак з огляду на специфіку звучання цих оркестрів. На основі аналізу означених проблем спрогнозовано перспективу подальшого розвитку цього виду музичного мистецтва.

Об'єктом дослідження є оркестри народних інструментів України.

Предметом дослідження - темброва палітра звучання народно-оркестрового репертуару.

Основним **методом** дослідження став аналіз оркеструвань та перекладень для оркестрів з точки зору використовуваного інструментарію, форм та методів їх поєднання.

Методологічні засади роботи полягають у комплексному аналізі музичної народно-інструментальної культури, зокрема, гуртових її форм, а також у дотриманні загальних принципів системного підходу до формування народно-оркестрового звучання.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що народно-оркестровий тембр подано як категорію історичну, змінювану у часі, відповідно до умов використання оркестрів обох напрямків, та комплексну, де поєднано як, власне, колористичні ознаки звучання окремих інструментів, груп чи їх мікстувань, так і локальні темброві особливості, зумовлені використовуваним регістром, динамікою та артикуляцією. На основі цього виведено основні закономірності у тембровій еволюції народно-оркестрової музики в Україні, визначено характерні особливості в інструментуваннях для оркестрів зі струнно-щипковою та струнно-смичковою основами, простежено взаємовплив тембру, фактури і форми. характерні методи вибору тембрових еквівалентів при перекладеннях з партитур інших складів чи оркеструванні клавирів.

Практичне значення дослідження полягає, насамперед, в обґрунтуванні об'єктивності існування оркестрів двох складів як цілком самостійних та самодостатніх мистецьких явищ, а, відтак, у виведенні характерних для них методів оркестрування, принципів формування репертуару. Результати дисертаційного дослідження можуть успішно використовуватися в практичній діяльності зі створення народно-оркестрового репертуару, а також для викладання курсів „Народно-оркестрова література”, „Народно-інструментальне виконавство”, „Інструментування”, „Аранжування народної музики” на кафедрах та відділах народних інструментів навчальних музичних закладів.

Особистий внесок здобувача полягає у визначенні періодизації розвитку оркестрів народних інструментів; конкретних особливостей їх звучання, що формуються шляхом взаємодії двох чинників: складу і репертуару; в окресленні нових підходів до оркестрування та у побудові типологічної структури тембру в народно-оркестровій музиці.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація є одним з напрямків наукового дослідження кафедри народних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету

„Академічне народно-інструментальне виконавство західного регіону України”, а також є однією зі складових комплексної роботи кафедри народних інструментів Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського зі створення професійного державного оркестру народних інструментів струнно-щипкового складу.

Апробація результатів дисертації відбувалася на міжнародних наукових конференціях: „Традиції і сучасне в українській культурі” (Харків, 2002), „Музична культура України 20 – 30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки” (Київ, 2006), „Національна культура в контексті сучасних глобалізаційних процесів” (Київ, 2006); наукових конференціях професорсько-викладацького складу Рівненського державного гуманітарного університету (2004, 2005), а також у багатолітній роботі дисертанта керівником оркестрів народних інструментів різних складів.

Публікації. За темою дисертації опубліковано 7 статей з них 5 у фахових виданнях.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку літератури та двох додатків. Загальний обсяг дисертації 193 сторінки. Обсяг додатків – 140 сторінок. Кількість використаних літературних джерел – 208.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У вступі обґрунтовано актуальність теми дисертації, здійснено огляд наукових джерел, що її стосуються, сформульовано мету та завдання роботи, окреслено наукову новизну та практичне значення результатів дослідження.

Перший розділ «Типологічна структура тембру в народно-оркестровій музиці» містить три підрозділи.

У підрозділі 1.1. «Інструментальний тембр» подана типологічна структура різних варіантів тембрових поєднань, що використовуються в народно-оркестровому звучанні. Згідно з наведеною типологізацією, інструментальний тембр представлено у трьох головних формах: тембр одного інструмента (сольний); натуральний тембр, утворений поєднанням однакових або однотипних інструментів (ансамблевий); комбінований тембр, утворений одночасним звучанням різних інструментів і оркестрових груп (оркестровий). Поєднання цих трьох форм можуть давати мікстовані темброві варіанти. У народно-оркестровій музиці таких домінує два типи: 1) сольні та натуральні тембри, при поєднанні яких домінують ознаки одного з них, а решта вносять колористичні відтінки - це, так звані, косметичні тембри (наприклад, домри-прими 1 і 2 + баян 1); 2) тембри, що утворюються через поєднання рівноцінних за силою звучань двох чи більше натуральних чи комбінованих тембрів, завдяки чому утворюється

нова (третя) темброва якість, так званий, синтетичний тембр (наприклад, одночасне звучання домрових і балалайкових груп тремоло у педалях, чи унісонне мікстування домр і балалайок прим у веденні теми і т.д.)

У першому підрозділі відстежено залежність тембрового колориту від фізичних особливостей звуковидобування, тобто, від того, які використовуються інструменти: темперовані чи нетемперовані.

Другий підрозділ *«Ілюзорний тембр»* присвячено розкриттю локальних тембрових особливостей звучання, зумовлених впливом п'ятьох основних факторів: регістру, динаміки, гармонії, артикуляції і фактури. Результатом цього є утворення чотирьох видів ілюзорного тембру: регістрового, динаміко-артикуляційного, гармонічного та фактурного.

Наступною категорією диференціації ознак оркестрового звучання є темброва активність. Її виникнення, очевидно, пов'язане з гомофонною музикою, характерною ознакою якої, на відміну від інших видів фактур, є присутність двох основних елементів: теми і супроводу. Для озвучення теми доводиться використовувати темброву напруженість, яка здатна пробити товщу оркестрової вертикалі, і бути почутою серед маси інших тембрів. Підвищення тембрової активності назвемо тембровою домінантою. Таке звучання можна досягти як сольним інструментальним, натуральним чи комбінованим тембром, що часто зустрічається в інструментуваннях для українських народних оркестрів, так й ілюзорним, використання якого яскравіше сприймається у неконфліктних і малокоонтрастних складах оркестрів зі струнно-щипковою основою. Звичайно, на практиці ці види тембрів часто поєднуються.

Низька темброва напруженість властива для тембрових фонів у монотембрових складах (наприклад: домрових оркестрах), чи для тембрових рельєфів у політембрових звучаннях (наприклад: кобзи, бандури і цимбали в УНО).

У третьому підрозділі *«Темброво-фактурні та темброво-структурні взаємозв'язки»* зроблено аналіз взаємодії тембру з фактурними та структурними елементами. Для означення виявлення кожної фактурної функції, завдяки сприянню тембру, введено поняття темброво-фактурної функціональності (за Цуккерманом). Її прояв легко помітний у партитурах УНО, де часто зустрічаються види фактури, звучання яких невіддільне від тембру, наприклад, типове поєднання функцій баса і ритмічної фігурації у партії цимбалів. В ОНІ, наприклад, тембрально впізнаваним видом фактури стала ритмічна фігурація у групі балалайок.

Використання тембру в аспекті структурно-функціональних закономірностей форми можна розглядати у двох планах: інтонаційно-фабульному та композиційному. Інтонаційно-фабульний план в народно-

оркестровій музиці полягає, насамперед, у формуванні структури твору, виходячи із взаємодії тематичного матеріалу та відповідного йому тембрового представлення. Зв'язок тембру і форми з точки зору композиційного плану розглянуто з позицій розвитку тембрової процесуальності. Такий розвиток може сприяти як розмежуванню (контрасту), так і об'єднанню (тотожності) окремих побудов чи розділів твору. Темброві співставлення, що відбуваються на стикуванні побудов чи розділів, сприяють контрастній структуризації форми твору. Зміни забарвлення звучання в середині побудов нівелюють структурову визначеність і демонструють динамізуючі якості.

Постійна модифікація звучання у русі тембрів є своєрідною тембровою модуляцією. Темброві модуляції можуть як конкретизувати форму твору, так і вуалювати її, залежно від місця їх введення: між побудовами (фразами, реченнями, періодами) чи всередині них. Темброві модуляції можуть здійснюватися співставленням сольних чи натуральних тембрів, так і комбінацією різних поєднань.

Формотворчі принципи тембру виявляються і у факторах, які сприяють конкретизації структур. До найпоширеніших з них належить лейттембровість, яка полягає у закріпленні тематичного матеріалу, що періодично повторюється, за певним сольним, натуральним чи мікстованим тембром, а також використання тембрової репризи, яка статизує форму на рівні розділів.

Другий розділ дисертації «Формування тембрового колориту оркестрів народних інструментів та напрямків їх діяльності у ХХ столітті» присвячений питанням історії формування жанру і складається з шести підрозділів. У першому «Гене́за народно-оркестрової музики і її якісні ознаки» йдеться про два джерела виникнення народно-оркестрової музики в Україні (російські домрово-балалайкові оркестри і неаполітанські мандолініні) та про фактори, які сприяли його розвитку. Це, певною мірою, мало політичне забарвлення: оркестри народних інструментів розглядалися як творіння нової революційно-пролетарської формації, як альтернатива до салонної, розважальної музики, а, почасти, і до класики.

Парадигма ОНІ в Україні, як явища, містить в собі дві якісні ознаки, що впливають з особливостей генези жанру. *Перша* ознака пов'язана зі специфікою жанру, зорієнтованого, передусім, на організоване аматорство, як на основну форму існування колективів.

Тривалий час оркестри народних інструментів в Україні не мали офіційного визнання з боку музичної громадськості, на відміну від Росії, де завдяки активній діяльності В.Андрєєва, Н.Фоміна та їх соратників оркестри російських народних інструментів вже в першому десятилітті ХХ ст. отримали схвальну підтримку з боку частини музичної інтелігенції.

Очевидно, це зумовлено тим, що у Росії домрово-балалайкові оркестри були автохтонним явищем, яке формувалося на традиційному російському народному інструментарії. Для більшої частини території України була характерна розвинута форма традиційного гуртового народно-інструментального музикування – “троїста музика”, що опиралася на сформовані традиції ансамблевого музикування, де домінуючу функцію виконувала скрипка. Відповідно, створення альтернативних гуртових форм організованого аматорського музикування з опорою на струнно-щипкові інструменти на українських теренах набуло характеру “паралельної” культури. Це стало не лише однією з якісних ознак жанру, а й однією з майбутніх проблем, пов’язаних зі співіснуванням двох форм народної інструментальної культури.

Сутність *другої* ознаки розвитку народно-оркестрового музикування в Україні впливає з першої і полягає у його імпортатії як інонаціональної музичної культури (чи то мандолінної, чи балалайкової). Цей факт у різні періоди розвитку ОНІ проявляв себе по-різному. Наприклад, у першій половині ХХ століття кількість народно-оркестрових колективів в Україні стрімко зростала. Високий рейтинг домрово-балалайкових оркестрів зумовлений не лише і не стільки “спільністю російсько-українського коріння цих струнно-щипкових інструментів, що йде з часів Київської Русі” (за Ю.Лошковим), скільки загальними для Європи, північної Америки тенденціями до популяризації модних на той час, легких у освоєнні струнно-щипкових інструментів. (Існування таких «струнових» оркестрів було поширене до 1939 року і на західних теренах: Волині, Галичині). У 50-х роках, коли особливо актуальними стали питання українізації жанру, фактор інонаціонального походження цього явища означився, певною мірою, як проблема у його розвитку.

Другий підрозділ «*Формування тембрової палітри оркестрів народних інструментів у 20 – 30-х роках*» присвячений питанням комплектації оркестрів. Формування народно-оркестрових колективів в Україні можна умовно поділити на два періоди: 20 – 50-ті роки та 60 – 80-ті роки. Такий поділ, на нашу думку, зумовлений двома взаємопов’язаними моментами:

1) практично з 60-х років набуває поширення етнографічний склад оркестру;

2) у 60-ті роки, у зв’язку з “відлигою” у політичному і мистецькому житті СРСР, відбуваються помітні зрушення у композиторській діяльності, що суттєво відобразилися і на народно-оркестровій музиці.

У першому періоді відстежено три напрямки створення ОНІ: домрово-балалайкові оркестри, мандолінні оркестри та оркестри українських народних інструментів (струнно-щипкових складів).

У третьому підрозділі *«Передумови створення українського народного оркестру на етнографічній основі»* йдеться про появу у 50-х роках колективів, організованих на основі використання традиційного інструментарію із залученням нових експериментальних форм їх поєднання, наприклад, бандурний ансамбль з «троїстою музикою».

Четвертий підрозділ *«Формування тембру народно-оркестрового звучання у 60 – 80-х роках»* присвячений характеристиці другого періоду становлення оркестру. Зокрема, розглянуто історію створення професійних колективів, а також УНО у музичних навчальних закладах. Результат аналізу розвитку оркестрів різних складів у цей період свідчить про те, що:

- 1) УНО не набув масового поширення у аматорському середовищі через відсутність підготовлених виконавців на струнно-смічкових інструментах, учнів та випускників музичних навчальних закладів;
- 2) з кризою у системі аматорства (кінець 80-х - 90-х років) ОНІ існують у двох формах: навчальні колективи (переважно зі щипковими інструментами в основі) та професійні колективи (з профілюючою струнно-смірковою групою).

У п'ятому підрозділі *«Класифікація репертуару ОНІ»* зроблена спроба проаналізувати розвиток тембрового звучання з позицій особливостей репертуару. До розгляду взято як опубліковані партитури, що апробовані у звучанні та відповідають певним нормам виконання, так і рукописні, які неодноразово звучали або записувалися на радіо чи телебаченні.

Аналіз репертуару може бути повний лише тоді, коли твори, що опубліковані і звучали в ОНІ у ХХ столітті, будуть комплексно оцінені. Це передбачає класифікаційний поділ за чотирма показниками: тематизм, рівень виконавської складності, напрямок створення та використовуваний у партитурах інструментальний склад.

Шостий підрозділ другого розділу *«Класифікація складів оркестрів народних інструментів»* присвячений формуванню складів нинішніх оркестрів двох типів, способу запису оркестрових груп у партитурах для цих колективів.

Третій розділ **«Оркестрування для оркестрів зі струнно-щипковим складом в основі»** складається з шести підрозділів, де подано аналіз прийомів оркестрування. У першому підрозділі *«Формування оркестрового звучання у партитурах перших десятиліть»* викладено історію розвитку

інструментувань, починаючи з перших опублікованих партитур. Для них властиві насичені оркестрування та використання тембрової поліваріантності виконання оркестрових партій, зумовленої відсутністю точно визначеного інструментального складу, що характерно для початкових етапів формування оркестрового звучання.

Однією з показових ознак розвитку оркеструвань для ОНІ перших десятиліть стала тенденція до індивідуалізації тембрів, а, відтак, прорідження оркестрової фактури. Але відсутність контрастних тембрів, збіднені колористичні можливості баянів, як заміників духових інструментів симфонічного оркестру, вказують на нагальну потребу у створенні для ОНІ повноцінної, постійно діючої групи вдосконалених народних духових інструментів, яка своїм колоритом суттєво урізноманітнила б звучання струнних і, разом з тим, інтонаційною якістю не порушила загального оркестрового строю.

У другому підрозділі *«Трансформація народно-оркестрового письма (50 – 70-ті роки)»* розглянуто період стабілізації складу ОНІ, для якого властива конкретизація оркестрових функцій балалайкових груп, поступовий відхід від поліфункціонального використання і зосередження, передусім, на виконанні фігурацій та педалей. Зміни в оркеструваннях стосувалися і функціонального уніфікування басових партій, супроводжуваний поступовим скороченням їх кількості з двох груп балалайок (баса та контрабаса), басових домр і домрового контрабаса до однієї групи басів та контрабасів, для озвучення яких використовувалися домрові, або домрові і балалайкові інструменти одночасно. Трансформаційні тенденції торкнулися і використання баянів: обмеження функцій лівої руки аж до повного їх вилучення; введення оркестрових гармонік та багатотембрових баянів.

Третій підрозділ *«Українізація оркеструвань»* присвячений питанням специфіки звучання в ОНІ народних інструментів з характерним національним тембровим колоритом: лір, цимбалів, бандур, сопілок. Так, звучання цимбалів і бандур часто міксувалося з профілюючими групами (домр чи баянів) для утворення косметичного тембру при домінуванні останніх, щоб не порушити загальний оркестровий колорит звучання, особливо у перекладеннях класичної музики.

У підрозділі *«Новітні тенденції у формуванні звучання ОНІ»* розглянуто новачі у формуванні монотембрової фактури. Насамперед, це стосується прийомів, запозичених із сольної виконавської практики: флажолетів, як окремих, так і у поєднанні із звичайними способами звуковидобування. Розширення арсеналу тембрових засобів відбувається екстенсивним шляхом зростання кількості голосів у звуковій вертикалі, що часто було результатом збільшення переліку оркестрових партій. При цьому,

часто спостерігається виконання одним тембром різних оркестрових функцій. Сонористичні ефекти успішно використовувалися для виконання фрагментів творів, виконаних у серіальній техніці.

З *«Особливостей сучасної політембрової фактури ОНІ»*, четвертого підрозділу, слід, насамперед, зазначити співставлення як натуральних так і комбінованих тембрів. У сучасних партитурах для ОНІ з профілюючими струнно-щипковими інструментами збереглися основні характерні риси звучання, що формувалися упродовж попередніх десятиліть розвитку:

- насиченість звучання, яка супроводжується інтенсивним введенням мікстованих тембрів;

- тембровий контраст у малокоонтрастних оркестрових групах, що досягається ілюзорними тембрами, а також співставленням натуральних і комбінованих тембрів чи соло одного інструмента (групи) і туті.

До новітніх прийомів інструментування для народних оркестрів слід віднести і прийом тембрових модуляцій, а також використання тембрів, запозичених з інших жанрів.

Питання перекладень для ОНІ розглядаються у п'ятому підрозділі *«Темброво-фактурне переосмислення неоркестрових творів»*. Часто при перекладеннях та оркеструваннях з клавирів загострюється питання адекватності темброво-колеристичного звучання конкретних оркестрових груп, зокрема балалайкових і баянних, у відтворенні композиторського інтонаційно-фабульного плану. Це питання найчастіше вирішується двома шляхами: аналоговим тембровідтворенням, яке передбачає використання таких же або подібних за звучанням оркестрових груп (струнно-смичкові симфонічного оркестру передаються домровим групам народного), або тембровим переосмисленням, при якому відсутність певних тембрів спонукає до зміни образно-фонічних акцентів (використання замість мідних духових симфонічного оркестру туті струнних у народному).

Аналіз репертуару для ОНІ на предмет взаємодії форми, тембру і фактури, викладений у шостому підрозділі *«Взаємозв'язок тембру, форми і фактури»*, свідчить про, переважно, одновекторність їх взаємодії, особливо форми і тембру. Темброві зміни у творах найчастіше відбувалися в результаті зміни побудов, а не навпаки. Причиною тому, на нашу думку, був порівняно низький рівень тембрової індивідуалізації. Часто індивідуалізація груп підкреслювала структуру у куплетно-варіантних формах, де темброві зміни відбувалися на стикуваннях побудов.

Таким чином, темброва еволюція звучання ОНІ зі щипковим складом в основі пройшла шлях від тотального мікстування тембрів оркестрових груп, тембрової поліваріантності виконання окремих партій, через індивідуалізацію звучання оркестрових груп та окремих інструментів, через

українізацію, в результаті чого в оркестрі отримали постійну прописку бандури та цимбали, через вдосконалення прийомів оркеструвань, спричинених переосмисленням звучання творів, написаних в оригіналі для інших інструментів чи оркестрів до колективу з сучасним полістилістичним, політембровим звучанням, в арсеналі якого сьогодні є широкий спектр виконуваних творів: від народної музики, класики до модерну.

Четвертий розділ дисертації **«Оркестрування для оркестрів зі струнно-смічковим квінтетом в основі»** присвячений питанням розвитку інструментувань для УНО. Зокрема, у першому підрозділі *«Національний звукоідеал у тембровому формуванні звучання УНО»* зазначено, що шістдесяті роки минулого століття стали своєрідним етапним періодом у розвитку народно-оркестрового жанру. Саме в цей час з'явилися перші оркестри, укомплектовані за етнографічним принципом, в основу якого покладено склад традиційного інструментального ансамблю. Зміна інструментарію спричинила новачі у підході до створення репертуару, що домінуватимуть протягом всього подальшого періоду розвитку цього виду музики. Наш інтерес до творів для оркестрів народних інструментів, написаних у ці роки, зумовлений:

- переважаючою “національною” спрямованістю оригінальних п'єс, яка проявлятиметься як у виборі тематичного матеріалу, так і у визначенні засобів адекватного тембрального озвучення;
- використанням сучасного композиторського мислення у плані ладо-інтонаційного розвитку тематичного матеріалу, структурного компонування розділів твору і форми, загалом, збагачення видів оркестрової фактури;
- запровадженням нових прийомів в оркеструванні, зумовлених як трансформаційними змінами у складах оркестрів, так і специфікою та умовами використання окремих інструментів та оркестрових груп..

На відміну від народно-оркестрового репертуару попередніх десятиліть, де перекладення творів композиторів-класиків займали досить значну частку, у розглядуваному періоді пріоритет змінюється у бік створення оригінальних творів. З одного боку це зумовлено зростанням професійного виконавського рівня народно-оркестрових колективів і зростаючими оціночними критеріями оригінальності та естетичної вартісності музики, а з іншого - зміною інструментального складу. Для однопланового за способами звуковидобування двох найчисельніших груп (домр і балалайок) оркестру виконання класичних творів є досить звичним (така традиція існує кілька десятиліть). Тембральна спорідненість звучання оркестрових груп сприяє рівності звучання різних оркестрових регістрів, а, отже, безконфліктному поєднанню різних цих груп. Мікстування, як один з

поширених прийомів в інструментуванні для ОНІ, уніфікує тембри використовованого інструментарію, і дає свій характерний оркестровий тембр, який суттєво відрізняється від тембру-прототипу окремого інструмента. Власне це дозволяє безпроблемно розширювати спектр виконуваної музики, охоплюючи різні стилі: від класики до естради.

УНО відрізнявся від існуючих оркестрів народних інструментів національним колоритом звучання, оскільки комплектувався він за принципом традиційного інструментального ансамблю („троїстої музики”), куди найчастіше входили скрипка, сопілка, цимбали, бас, барабан (бубон).

Можна вважати, що поєднання у такому оркестрі народно-інтонаційного матеріалу з адекватним традиційним тембральним його озвученням складає досить абстраговану поліваріантну естетичну категорію, множинність етнічних видів якої визначає сутність поняття „національного звукоідеалу”.

Характерний, чітко визначений національний колорит звучання УНО змусив поступово звужити спектр виконуваної музики за рахунок перекладень класичних творів з інших партитур та інструментувань фортепіанних творів (ця частка репертуару лишилася дещо вагомішою у програмах ОНІ та УНО навчальних закладів). Репертуар оркестрів 80-х років позначився домінуванням двох напрямків: опрацювання народної музики та оригінальні авторські твори, що часто були написані на їх основі. Все частіше їхніми авторами ставали професійні композитори. Внаслідок цих процесів зазнали суттєвих змін і принципи інструментування для оркестрів таких складів.

З точки зору хронології розвитку оркестрування для УНО можна виділити, так званий, перехідний період, що приблизно відповідає 60–70 рокам. Для нього характерне поєднання нового інструментарію (смичкових, цимбалів, бандур, кобз з духовими) зі старими підходами до оркестрування, що формувалися впродовж попередніх десятиліть для оркестрів щипкових складів.

Зміни, що відбулися у способах оркеструвань, зумовлених зміною інструментального складу оркестрів та корекцією репертуару, окреслені деякими характерними закономірностями:

- 1) прозорою оркестровою партитурою;
- 2) виваженим підходом до мікстувань;
- 3) створенням регістрового і тембрового коридору для ведення мелодичних ліній;
- 4) відмовою від використання вузькоспеціалізованих оркестрових груп для виконання лише окремих видів фактур (як, наприклад, балалайок секунд та альтів для виконання фігурацій чи педалей у домрово-балалайкових оркестрах)

5) поглибленням процесу індивідуалізації тембрів.

Індивідуалізація тембру вплинула на поглиблення зв'язку між власне тембром та звуковим цілим, куди входить тема з усіма її компонентами (динамікою, артикуляцією, регістром, а також ладо-гармонічною характеристикою та фактурним обрамленням).

У народно-оркестровій музиці темброва індивідуалізація стала з одного боку закономірним явищем для УНО, оскільки цьому сприяла, як зазначалося вище, прозорість звучання колективу: з іншого боку – як результат розвитку засобів оркестрування, у руслі загальних тенденцій розвитку симфонічної музики. Показові приклади цьому знаходимо у творах 70 – 80-х років В.Шумейка, А.Гайденка, В.Зубицького, Ю.Шевченка, Ю.Алжнева, Б.Степурка, Є.Льонка.

В УНО дещо змінилися умови використання окремих груп, про що йдеться у другому підрозділі *«Умови тембрового використання окремих груп»*. Наприклад, партія баянів у педалях часто викладалася у вигляді двох чи більше широких інтервалів з перехрещенням голосів. Це давало можливість завуалювати баянний тембр, щоб не порушити єдності інтонаційно-фабульного змісту і адекватного тембрового вирішення його національного колориту.

Група кобз-домр в УНО переведена з профілюючих функцій на виконання фігурацій, контрапунктів, педалей, рідше, теми у середньому та низькому регістрах.

Досить інтенсивно стали використовуватися ударні інструменти. Їхні оркестрові партії переорієнтовувалися з допоміжних завдань, підкреслення ритмічної структури у народних мелодіях передусім танцювального характеру, на виконання самостійних, часто рівноправних з іншими групами оркестрових функцій.

Цимбали, на відміну від ОНІ щипкових складів в УНО, почали використовуватися як контрастний і динамічно потужний інструмент. В обробках народної музики він виконує цементуючу ритмо-гармонічну функцію, довкола якого гуртуються решта тембрів. У сучасній оригінальній музиці його барва є показовою, що, разом з бандурами, надає оркеструванню яскраво вираженого національного колориту. У перекладеннях класичних творів він часто замінює звучання мідних у тюті, а для пом'якшення своєї тембральної характерності, як і в ОНІ, мікстується з іншими щипковими інструментами.

До новацій в оркеструваннях для УНО, що розглядаються у третьому підрозділі *„Особливі прийоми”*, слід віднести ланцюгове викладення тематичного матеріалу, що часто передбачає контрастне поєднання тембрів та неспівпадання зміни тембрів і зміни побудов.

Темброві модуляції в партитурах для УНО дозволяють краще динамізувати розвиток музичної тканини. Зустрічаються вони як на рівні речень та періодів, так і на рівні дрібних побудов – мотивів і фраз.

Використання зустрічних темброво-інтонаційних перегукувань дає цікавий сонористичний ефект, який збагачує оркестрову палітру специфічною тембральною барвистістю звучання.

До сучасних прийомів оркестрування для УНО відносимо і ведення теми контрастними тембрами, а також використання способів звуковидобування, запозичених із сольної виконавської практики.

У підрозділі *„Особливості перекладення для УНО* у полі зору дослідника постають ті ж два основні підходи, про які йшлося у попередньому розділі - аналогове тембровідтворення і темброве переосмислення. При перекладенні симфонічних партитур, тематизм яких немає нічого спільного з народним мелосом, для українського народного оркестру важливим стає вміння вуалювати характерну тембровість звучання, щоб національний колорит не зруйнував стилістику оригіналу. Насамперед це стосується характерних тембрів бандур, цимбалів, сопілки. Зазначені групи прагнуть використовувати у тутійних місцях, „заховуючи” їх за тембрами інших, більш нейтральних у відношенні національного колориту інструментів.

У п'ятому підрозділі *«Тембр і фактура»* подано варіанти досягнення гетерофонізму, властивого для традиційних гуртових форм народно-інструментального музикування, що часто виявляються у паралельному звучанні кількох ритмічно та мелодично урізноманітнених варіантів однієї партії. Суттєво збагачує тембральну палітру використання серіальної техніки у педалях.

Взаємозв'язок тембру і форми, що розглядається в останньому, шостому, підрозділі *„Вплив тембру і фактури на форму твору”*, подано з двох позицій: конкретизування форми та вуалювання дрібних побудов. Одним з поширених способів конкретизування форми є закріплення за деякими побудовами певних тембрів. Вуалювання дрібних побудов часто відбувається шляхом розмивання їх структурної стабільності за рахунок паралельного введення підголосків (контрапунктів, фігурацій) з іншою структурною організацією. Темброве аркування використовується для наведення мостів-зв'язок між подібними чи однаковими побудовами, що розташовані між собою на певній відстані. Темброве групування часто використовується для об'єднання кількох побудов в один розділ. Прикладом цього може бути включення одного тембру протягом кількох побудов, поряд з іншим у наступних, або ансамблевої звучності поряд з оркестровою.

Загалом, перелічені характерні особливості звучання УНО свідчать про якісно новий підхід до темброутворення, що полягає у відмові від

подвійних, потрійних мікстів, уніфікованого використання деяких оркестрових груп, широкого застосування індивідуалізації кожної партії. Всі перелічені зміни безпосередньо пов'язані і зумовлені змінами у підході до викладення оригінального матеріалу та відмовою від стереотипних фактурних шаблонів.

ВИСНОВКИ

В результаті еволюційних процесів, що відбувалися у розвитку, вдосконаленні, академізації народних інструментів та в експериментуванні варіантів їх тембрового поєднання в Україні сьогодні утвердилося два види оркестрів:

- оркестр народних інструментів зі струнно-шипковою основою, до якого входять домри-кобзи (профілююча група), балалайки, бандури, цимбали, баяни, народні духові та ударні у різних кількісних співвідношеннях;

- український народний оркестр, темброве звучання якого визнається поєднанням інструментів традиційного інструментального ансамблю типу «троїстої музики». Розширення складу такого ансамблю передбачає використання окрім скрипок, цимбалів і сопілки, альтів, віолончелей, контрабасів, дерев'яних духових, також і оркестрових різновидностей ладкових кобз, бандур, ударних.

Для вирішення проблеми народно-оркестрового репертуару на державному рівні у 60-х і, особливо, у 70-х та 80-х роках активно фінансувалася композиторська діяльність зі створення оригінального репертуару для УНО.

Написання оригінальної музики для ОНІ заохочувалося менше. Насамперед, вона створювалася для поповнення навчального та концертного репертуару колективів професійного рівня звучання (оркестрів Київської, Харківської, Одеської, Львівської та Донецької консерваторій) композиторами, що добре знали специфіку жанру.

Результати аналізу народно-оркестрових партитур з точки зору використуваного інструментарію виявили два підходи до формування оркестрового репертуару: багатовекторний та національно спрямований. Багатовекторний підхід передбачає виконання ОНІ різностильової музики: народної музики, класики, естради. Естетичне виправдання такого підходу забезпечено інтенсивним використанням комбінованих тембрів, а. відтак, утворенням нової тембрової якості, віддаленої від звучання етнічних прототипів. Національно спрямований підхід зумовлений, насамперед, специфікою поєднуваних тембрів, зокрема, скрипки, цимбалів, сопілки, бандури, що мають досить яскраво виражений національний колорит.

Відповідно, у таких складах виконання музики, ритмо-інтонаційна основа якої далека від національного колориту, досить проблематичне.

У дисертаційному дослідженні чітко поставлено проблеми тембрової сумісності темперованих і нетемперованих народних музичних інструментів, що розглядаються на рівні природи звуковидобування, та окреслені форми їх можливих поєднань.

Сучасна народно-оркестрова практика свідчить про необхідність подальшого вдосконалення і поширення українських ладкових кобз, і, особливо, народних духових інструментів, темброва поява яких суттєво урізноманітнить колорит звучання колективів обох напрямків.

У результаті аналізу перекладень симфонічних партитур у плані відповідності тембрового відтворення виявилися два підходи: аналогове тембровідтворення, що передбачає виконання тематичного матеріалу тим же, або подібним тембром, і темброве переосмислення, в результаті чого той чи інший матеріал може викладатися далеким від оригіналу тембром, переосмислюватися.

Підсумовуючи вищезазначене, можемо констатувати, що, загалом, темброва еволюція народно-оркестрового жанру, з точки зору хронології, пройшла два етапи, які можна умовно назвати: екстенсивний та інтенсивний. Перший, що тривав приблизно до кінця 60-х років, – період пошуків складів, напрямків діяльності за рахунок введення нових інструментів та груп. Другий, що почався у 60-х роках, – це етап, коли для сформованих (в основному) двох типів колективів інтенсифікувався процес створення оригінального народно-оркестрового репертуару. У цей період активно впроваджуються новітні прийоми в оркеструваннях (колеристичні темброві співставлення і модуляції, сонористичні ефекти та прийоми звуковидобування, що використовувалися у сольній виконавській практиці).

Таким чином темброва еволюція у звучанні народно-оркестрових колективів в Україні, що призвела в кінці ХХ століття до утворення двох цілком самостійних і самодостатніх напрямків (ОНІ і УНО), триває. Її перспектива, як і майбутнє народно-оркестрового жанру загалом, залежить від багатьох чинників, визначальним серед яких є наявність оригінального високохудожнього репертуару, в якому музичні інтонації сьогодення оживуть в органічному єднанні з тембровим багатством українського народного інструментарію.

Список опублікованих робіт за темою дисертації:

1. Трофимчук О.І. Репертуар оркестру народних інструментів в Україні 70 – 80 років ХХст.//Традиція і національно-культурний поступ: Збірник наукових праць ХДУМ ім.І.Котляревського. – Харків, 2005. – С. 186 – 196.

2. Трофимчук О.І. Сучасні тенденції розвитку гуртових форм народно-інструментального музикування в Україні//Традиція і національно-культурний поступ: Збірник наукових праць ХДУМ ім.І.Котляревського. – Харків, 2005. – С. 178 – 186.

3. Трофимчук О.І. Темброва еволюція у звучанні оркестрів народних інструментів 20 – 50 років ХХ ст.//Виконавське музикознавство. Кн.12. Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. Вип.58. – Київ: Вид-во НМАУ, 2006. – С. 278 – 291.

4. Трофимчук О.І. Класифікація народно-оркестрового репертуару ХХ століття// Наукові записки РДГУ. – Рівне, 2004. – С.125.

5. Трофимчук О.І. Формування складів оркестрів народних інструментів та напрямків їх діяльності у 20 – 50 роках ХХ століття// Українська культура. Минуле. Сучасне. Шляхи розвитку. Наукові записки РДГУ. Вип.9. – Рівне, 2004. – С.35 – 49.

6. Трофимчук О.І. Класифікація репертуару та складів оркестрів народних інструментів// Українська культура. Минуле. Сучасне. Шляхи розвитку. Наукові записки РДГУ. Вип. 10. – Рівне, 2005. – 9с.

АНОТАЦІЇ

Трофимчук О.І. Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці. – Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво – Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського – Київ, 2007.

Дисертаційне дослідження зумовлене необхідністю розкриття нинішніх проблем існування народно-оркестрового жанру, пов'язаних з недостатнім вивченням питань комплектації народних оркестрів, зі специфічними особливостями інструментувань для народно-оркестрових колективів різних складів, а, відтак, з недостатнім визначенням темброфонічної природи кожного з них. В дисертації систематизовано матеріал, на основі якого темброва еволюція української народно-оркестрової музики розглядається як у контексті формування складів оркестрів, так і у контексті розвитку оркеструвань.

У додатках до дисертації представлено перелік опублікованих центральними українськими видавництвами народно-оркестрових партитур за період 1924 – 1990 років, а також 60 фрагментів партитур для оркестрів різних складів.

Ключові слова: тембр, оркестрування, партитура, перекладення, структура, фактура, мікстування.



Трофимчук О.И. Тембровая эволюция в украинской народно-оркестровой музыке. – Рукопись. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03. – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского. – Киев, 2007.

Диссертационное исследование вызвано необходимостью раскрытия современных проблем существования народно-оркестровой музыки, в частности, недостаточностью изучения вопросов комплектации народных оркестров, специфическими особенностями инструментовок для народно-оркестровых коллективов разных составов, и, соответственно, недостаточной определенностью тембро-фонической природы каждого из них.

В отдельном разделе дана типологическая структура понятия «тембра», его видов в соответствии со спецификой рассматриваемых составов оркестров народных инструментов.

В диссертации сделана попытка определить, путем анализа исторической ретроспективы, природу современных проблем жанра. Для этого на достаточно объёмном фактологическом материале раскрываются пути формирования оркестров народных инструментов со струнно-щипковым составом в основе, определяются характерные приёмы оркестровки, их развитие, в тесной связи с существующим современным репертуаром. Раскрываются объективные предпосылки создания состава оркестра, базирующегося на этнографической основе с использованием тембровых сочетаний инструментов, входящих в состав традиционного инструментального ансамбля.

В исследовании обуславливается существование в современной народно-оркестровой музыке Украины двух составов: со струнно-смычковой основой (украинских народных оркестров) и со струнно-щипковой основой (оркестров народных инструментов). Определяются, характерные для каждого из них, проблемы комплектации, особенности создания оркестрового репертуара: обработок народной музыки, оригинальных произведений и переложений классики.

В дополнениях к диссертации представлен перечень опубликованных центральными украинскими издательствами народно-оркестровых партитур за период 1924 – 1990 годы, а также 60 фрагментов партитур для оркестров разных составов.

Ключевые слова: тембр, оркестровка, партитура, переложение, структура, фактура, микширование.

Trofymchuk O. Timbre evolution in Ukrainian folk-orchestral music. - Manuscript. Dissertation on competition of graduate degree of candidate of study of art on speciality 17.00.03. is the Musical art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of music. - Kyiv, 2007.

Dissertation research is caused by the necessity of opening of modern problems of existence of folk-orchestral music, in particular, by insufficiency of study of questions of acquisition of folk orchestras, specific features of orchestrations for the folk-orchestral collectives of different compositions, and, accordingly, by insufficient definiteness of phonic nature of each of them.

The typologic structure of concept of «timbre» is given in a separate section, his prospects in accordance with the specific of the examined compositions of orchestras of folk instruments.

An attempt to define is done in dissertation, by the analysis of historical retrospective view, nature of modern problems of genre. For this purpose on by volume enough material of study way of forming of orchestras of folk instruments with plucked-string composition in basis, the characteristic receptions of orchestration, their development. Study objective pre-conditions of creation of composition of orchestra, being based on ethnographic basis with the use of timbres combinations of instruments entering in the complement of traditional instrumental ensemble.

In research existence is stipulated in modern folk-orchestral music of Ukraine two compositions: with string-bow basis (Ukrainian folk orchestras) and with plucked-string basis (orchestras of folk instruments). It is determined, characteristic for each of them, problems of acquisition, feature of creation of orchestral repertoire: treatments of folk music original works and settings to of the classics.

Key words: timbre, orchestre facture, arrangmant, transcription, the form of work, score, mix of timbre.

Підписано до друку 11. 01. 2007 р. Формат 60x90/16.
Ум. друк. арк. 0,9. Обл.-вид. арк. 0,9. Зам. № 26.
Тираж 100 прим. Папір друкарський. Різограф.
Видавничий центр РДГУ. 33000, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12
тел. (0362) 26-48-83

✓

AB 70.987

Мист.

2003 ОНЛАЙН

Мист