

УДК 78.03+787.5

Г. Матвій

**НОВІ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВІ ФОРМИ ХХІ СТОЛІТТЯ:  
БАНДУРА І ГІТАРА**

*У статті аналізуються характерні ознаки нової камерно-ансамблевої якості ХХІ століття. Автор підкреслює специфічний витончений характер фактурного розширення ансамблевого цілого споріднених за способом звуковидобування та діапазоном щипкових інструментів, що сприяє вираженню найтонших нюансів психологічних станів людини — основної образної сфери камерної музики.*

**Ключові слова:** бандура, гітара, щипкова тембральність, камерний ансамбль, фактурне розширення, ансамблева цілісність.

Останніми десятиріччями в Україні інтенсивно розвиваються виконавські школи гри на класичній гітарі та на бандурі. Про це свідчить збільшене число концертуючих виконавців, а також успіхи молодих вітчизняних гітаристів і бандуристів на міжнародних та всеукраїнських конкурсах і фестивалях. Якщо до гітари інтерес широкої публіки незмінно високий (це стосується і концертної, і навчальної практики) вже тривалий час, то бандура нещодавно розпочала свій ренесанс у цьому сенсі, але швидко «набирає обертів» у виконавсько-технологічному, науково-методичному та репертуарному аспектах. Характерною ознакою ствердження інструментів у їх еволюційному русі виступає жанрово-стильова розмаїтість їх використання. Адже стрімка академізація (особливо бандури) у річищі пошуку нового звуку викликала до життя численну кількість нових ігрових інструментальних прийомів, а також певну експериментально-дослідницьку творчу жагу виконавців і композиторів. «Розгортання» еволюційного руху зазначених щипкових інструментів по жанрово-стильових ознаках свідчить, з одного боку, про виконавські потреби гітаристів та бандуристів, з іншого — про «замовленість» щипкових у сучасному звучному просторі. Певний «вибух» сольної-інструментальних напрацювань природно викликає до життя ансамблеві форми музикування на інструментах, що знаходяться в зоні активного пошуку, у тому числі ансамблевих сполучень нетрадиційних складів. Адже виявлення характерних ознак буття нових ансамблевих форм ХХ–ХХІ століть постає найцікавішим і актуальним у музичній науці з точок зору і теорії виконавства, і музикознавства.

Будучи обидва струнними щипковими інструментами, бандура і гітара виявляють багато спільних характеристик: не однаковий, але споріднений засіб звуковидобування (нігтем — власним у гітарі, накладним — у бандури), спільність багатьох прийомів інструментальної гри; спільну природу стаціонарної частини звуку (гаснучу, стихаючи); досить великий діапазон з великою зоною збігу в обох інструментах; фактурне багатоголосся з поліфонічними можливостями (у бандури таких можливостей більше); мобільну компактність інструмента; паралельне музичне буття в різних жанрових сферах музикування — фольклорній, академічній, естрадно-джазовій (бандура сьогодні стверджує себе і в останній). Звичайно є й специфічні відмінності інструментів: різна кількість струн з відповідними конструктивними особливостями — лади на довгому грифі шестиструнної гітари та безладовий устрій 64-струнної бандури з коротким грифом для басків, наявність у гітарі нейлонових верхніх струн порівняно з металевим матеріалом бандурних струн; деяка віртуозно-звукова обмеженість бандури порівняно з гітарою у хроматизованих пасажах, що пов'язане з природною сонорною педальністю багатострунного інструмента. Нарешті, різна «генетика» двох щипкових: паралельна салонна і фольклорна — гітари з досить поширеною географією, локально-етнічна — бандури. Характерно відрізняється і зовнішній вигляд багато в чому споріднених щипкових інструментів: симетрична від центру гітара уособлює контури жіночої фігури (як і значна більшість струнних — від віоли до скрипки та віолончелі); асиметрична форма бандури нечасто зустрічається в музичному інструменталізмі, втім нагадує «крило» концертного роялю, арфи (значно крупніших за розмірами, не портативних).

Камерний ансамбль (не рахуючи естрадно-джазового) — єдина сфера, яка забезпечує практичний зв'язок і гітарного, і бандурного виконавства як з виконавством на інших інструментах, так і з традицією камерного музикування в цілому. Значення подібного зв'язку для розвитку гітарного і бандурного мистецтва на сучасному етапі важко переоцінити. Як відомо, гра в камерному ансамблі є необхідною складовою частиною повноцінного професійного розвитку будь-якого музиканта, а оскільки гітара не входить до складу академічних оркестрів (ні симфонічного, ні народного), гітаристу немає де отримати навички спільного музикування. Бандуристи звичайно спілкуються у однорідних ансамблях — дуетах, тріо, капелах бандуристів, за рідким винятком беруть участь в оркестрових скла-

дах академізованих народних інструментів. То ж буття камерних ансамблевих форм за участю гітари або бандури складає перспективний напрямок камерно-ансамблевого музикування, а їх наукове осягання є актуальним та практично значущим.

Дослідженню камерно-ансамблевої сфери присвячена достатня кількість наукових розвідок. Перш за все, назвемо фундаментальну працю І. Польської «Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика» [5], також це роботи А. Готлиба, Л. Раабена, Т. Гайдамович, М. Мильмана, Т. Воскресенської, Л. Гінзбурга, Т. Вороніної та ін. Ансамблева культура, тісно пов'язана з елементами корпоративності, з відбиттям людських взаємин, завжди відіграла істотну роль у соціальному і культурному житті, стаючи виразницею найважливіших сторін особистісної й суспільної психології, домінуючих емоційних настроїв часу й різноманітних спроб його філософсько-естетичного й морального осмислення, міркувань про добро і зло, природу людини й світобудови, красу, велич і силу мистецтва в його постійному самовдосконаленні й самовідновленні. Соціальні функції ансамблю завжди були спрямовані на встановлення особистісних емоційних контактів, взаєморозуміння й діалогу між людьми, на подолання роз'єднаності й психологічних перешкод і досягнення справжньої духовної і соціальної гармонії. І. Польська висуває свою концепцію ансамблю «як цілісної системи композиторських та виконавських жанрів, які мають специфічну струнку структуру та функції» [5, с. 33]. Авторка пропонує таке визначення: «В музиці поняття «ансамбль» є категоріальним, являє собою особливий формально-змістовний комплекс кількісних та якісних характеристик художнього світовідчуття, мислення і взаємодії, які відносяться як до композиторської творчості, так і до виконавської діяльності і пов'язані з виникненням — на основі подібної взаємодії кількох різних елементів — принципово нової, раніше не існуючої якості художньо-психологічної цілісності, відбиваючої риси гармонійної узгодженості, збалансованості при збереженні індивідуальних особливостей кожної складової цього цілого — характеру (особистості), тембру і т. д.» [там само]. Зміст поняття «камерний ансамбль» пов'язаний із синтезом властивостей ансамблевості (корпоративної цілісності, спільності, погодженості, гармонії цілого й частки) — і камерності (орієнтації на малі замкнені простори й невелике число учасників, обумовлене «людським виміром», поглибленою психологічністю або серцевою задушевністю спілкування). Саме на їхнім перехресті виникає неповторна семантика камер-

ного ансамблю і його «особливий комунікаційний клімат» [2, с. 23]. Етичну ж унікальність камерної музики підкреслив ще в кінці XIX ст. Людвіг Ноль, за словами якого, ансамблеві твори «мають на увазі не роз'єднувати нас, а з'єднувати... піднімаючись в ті вищі області, де завдяки чарам і облагороджуючій могутності краси упокорюється і замовкає наше свавілля. Яке покликання шляхетніше, які завдання багатші?» [3, с. 162].

Слід зазначити, що гітара є традиційною учасницею салонного камерно-ансамблевого музикування, на що вказують численні історичні відомості. Власне, зародження ансамблевого музикування дослідники безпосередньо пов'язують зі струнними щипковими інструментами, у тому числі такими, як віола, віuela, лютня і гітара [4, с. 8]. Гітара, зокрема, традиційно використовувалася не тільки у народному музикуванні, а й у мистецтві професіоналів — середньовічних менестрелів і жонглерів, «згадки про ансамблеву гру яких досить численні в письмових джерелах епохи середньовіччя» [тамсамо]. Невеликі за складом ансамблі (частіше — дуети) «з'явилися «прототипами» класичних камерних складів з гітарою, існуючих в даний час» [4, с. 9]. «Класичний» же камерно-ансамблевий репертуар і класичні інструментальні склади — гітарний дует, дует зі скрипкою, флейтою, фортепіано; тріо, квартет і т. д., в яких гітара постає як повноправний партнер, склався вже наприкінці XVIII — у 30–40-х роках XIX століття. Втім, практично до кінця XX століття у камерно-ансамблевому музикуванні функція гітари мислилася скоріше як акомпануюча, у поєднанні гітари з соло-інструментом — «будь то скрипка, флейта, голос або терц-гітара» [4, с. 14].

Бандура ж традиційно вважалася сольним інструментом, до того ж використовуваним для супроводу кобзарського співу. В ансамблевих поєднаннях бандура почала використовуватися лише на початку XX століття. Для бандури саме поєднання кількох виконавців у єдиному творчому акті вважалося дещо революційним, введеним декретним порядком вже за часів радянської влади. Однак дуети і тріо бандуристів швидко «привилися» і теж стали традиційними — у XX столітті. За характером побутування бандурні ансамблі виступали і як автентичні з використанням традиційної музики, і як аматорські, і як професійно-академічні. Втім, образний устрій репертуару бандурних ансамблів скоріше відповідав не камерній сфері з її філософсько-психологічним заглибленням у таємниці земної і неземної Краси

Духу, а втілював більш демократичні образні сфери свята, лірики, епіки на фольклорній, як правило, основі.

У другій половині ХХ — поч. ХХІ ст. гітара і бандура, сягнувши неабияких вершин у сольному виконавстві, здійснюють творчий рух і у бік камерно-ансамблевої сфери музикування. Враховуючи загальну тенденцію музичної творчості до пошуків нового звуку, нових тембрових утворень, з'являються ансамблеві поєднання незвичних, «нетрадиційних» складів: гітара + скрипка, гітара + віолончель; бандура + флейта, бандура + баян тощо. Здавалося б такі споріднені щипковістью інструменти, як гітара і бандура, вже давно мали поєднатися в ансамблі, але чомусь подібних складів майже не існує. Мабуть, це викликано локальністю музичного буття бандури і відсутністю репертуару для такого складу. Але саме ці обставини «спровокували» у пошуках нового звучання автора даної статті та його колег-гітаристів С. Чигінцева (потім О. Бейліка) ще у студентські роки поєднати гітару і бандуру в ансамблевій якості. Репертуар склався з творів, перекладених виконавцями для ансамблевого складу, а також зі спеціально написаних автором статті композицій з урахуванням специфіки інструментів та їх поєднання в єдину ансамблеву фактурну цілісність. Завдяки збільшенню виконавських можливостей в музичній фактурі з'явилися нові мелодійні та гармонійні, сонорні елементи, що надало нових граней і звуковому образowi твору в цілому. Твори, написані спеціально для вказаного складу, від початку націлені на створення нової звукової якості «непростої суми» ансамблевого цілого. Проаналізуємо один з таких оригінальних творів для бандури і гітари автора даної статті під назвою «Ніч у лісі».

Основою композиторської інструментовки твору виступає уявлення про звукове щипкове ціле, в якому споріднені за принципом звуковидобування і діапазоном інструменти органічно «зливаються» та одночасно «розщеплюються» специфічним способом — тонкими гранями, напівтонами тембрів. Тут, в тембровому аспекті, вбачається імпресіоністична гра барвами-півтонами. Така ж імпресіоністична гра проглядається й у фактурі твору — мелодійні малюнки народжуються безпосередньо у фактурних «переливах» супроводу і знову занурюються у них, справляючи враження інструментальної імпровізації музикантів тут і зараз. Власне написання твору й відбувалося у такий спосіб — з бандурою (в даному випадку) у руках, «під пальцями». Тому звучний образ композиції органічно відтворює художньо-барвисті можливості інструментів та надає «зручності» інструмен-

тальному виконанню. До речі, архітектонічна форма при цьому ніби підкорюється звуковим фарбам, йде за ними, складаючи власну логіку розгортання. Автору залишалось тільки слідкувати, аби форма не втрачала динаміки такого розгортання, невпинного руху до мети-кульмінації, «розташування» дихання, зіставлення фарб.

Композиція починається з прологу. Гітара бере на себе педальну функцію — фігуративні «переливи» по акордах кварто-квінтового складу у середньому регістрі ніби течуть у спрямованому хвилеподібному русі. Бандура виконує поступові синкоповані мелодійно-гармонійні ходи каденційного характеру. Гітарна фігурація навмисно є неточною у ритмічному відношенні, збіг за вертикаллю порушив би ідею імпресіоністичної плинності, живого дихання ночі, її відчутного повітря. На фоні більш універсалізованого тембру гітари на невеличкому діапазоні (переважно нейлонові струни) бандурний «розгін» на три з половиною октави дає розбіжності тембрового порядку — від багатих на обертони, «тілесно» вібруючих басових струн до металево дзвонних верхніх. Квінтові ходи бандури ніби символізують скрипковий розгін по відкритих струнах, вбираючи по різних діапазонах своєї ходи різні барви-тембри. Контрастні за динамікою, чотири схожі фрагменти повторюються один за одним, налаштовуючи слухача на потрібний лад. Два тривалі акорди завершують пролог и починається розповідь.

Гітара відразу задає темп і характер романтичного оповідання у фігураційному акомпанементі шістнадцятими по ля-мінорному нон-акорду. Природна педальність гітари створює характерний звуковий об'єм. Бандура з темою вступає через два такти. Характерна «зупинка» теми на першій долі з наступними синкопованими інтонаціями, варіативний виклад мотивів створюють образ «зацікавленої», схвильованої лісної розповіді-історії. Арпеджовані початкові інтонації мотивів складають характерний бандурний виклад. Плагальність (початок від субдомінанти), «мерехтіння» а, D, е-гармоній (причому майже всі акорди ускладнені септимою та ноною) додають вказаної на початку імпресіоністичності фактурі твору. В невеличкій імпровізованій інтерлюдії багато елементів з прологу, але на цей раз матеріал подається в темпі основної частини і в партії бандури з'являються більш стрімкі пасажі шістнадцятими, ще більш ускладнюється-прикрашається гармонія (підвищений шостий ступінь ладу). Матеріал, який у вступі звучав у бандури зараз «перехоплює» гітара. Власне, протягом твору інструменти постійно «обмінюються» таким матеріалом — це дозво-

ляє їх спільна щипкова природа і діапазон. Таким чином, утворюється спільна фактура музики, але зберігаються і характерні фактурні рисунки обох інструментів — гітарні «перебори» та бандурні багатострунні арпеджовані, пасажні розбіги. Це — перша кульмінація твору і вона утворюється специфічними темброво-фактурними засобами обох інструментів.

Новий епізод спочатку фактурно не відрізняється від першого (бандура — тема, гітара — акомпанемент та підголоски), але невдовзі гітарний акомпанемент сам «народжує» тему, тоді бандура підхоплює акомпанемент, втім функціональність обох інструментів стає настільки мінливою, що у цілому активізує усю музичну тканину: усі персонажі лісної історії вступили до дійства. Наступний епізод каденційного плану більш презентує дзвінкострунну бандуру, саме вона демонструє свої пасажно-віртуозні, педально-сонорні характерні ознаки. Втім без схвильованого, але універсалізовано-академічного фону гітари з репетицією (з ефектом тремоло) на одній струні та швидкій фігурації на інших епізод не виступав би таким оркестрово насиченим, фактурно завершеним. Спільна ансамблева фактура тут розщеплюється та поєднується у ціле одночасно.

Каденція набуває свого логічного емоційного розвитку, в її кульмінації бурхливе глісандо переходить у скорочену репризу — останнє проведення теми. Після *titenuto* наступає епілог (аналог прологу): пролог та епілог обрамляють композицію за формою.

Таким чином, новий звуковий комплекс ансамблю бандура + гітара виявляє такі ознаки. Спільність засобу звуковидобування і діапазону обох щипкових інструментів та одночасна розшарованість їх індивідуальних тембрів і прийомів гри створює нову звучну якість цієї ансамблевої спільноти. Поліфактурні, багатоголосні властивості обох інструментів надають змоги додаткового розшарування ансамблевої фактури, а спорідненість щипкової тембральності — можливості органічної фактурної спільності ансамблевого цілого.

Самобутня природа інструментів зі всією очевидністю виявляється в безпосередній взаємодії з іншими інструментами. Незагострена контрастність універсалізовано пом'якшеного, «салонного» звучання капронових гітарних струн та характерно дзвінкого, більш «відвертого» — металевих бандурних складають специфічний витончений характер фактурного розшарування, психологічно виваженого розподілу «ролей» ансамблевого цілого. У той же час великий діапазон обох інструментів, їх фактурні (поліфонічні, мелодійні, акордові, фігура-

тивні) можливості здатні відтворювати й оркестровість викладення, й різноманітні органологічно-імітаційні втілення. За умов налагодженої взаємодії між ансамблістами в плані артикуляційно-динамічних, артистично-психологічних якостей в ансамблі бандура + гітара розкриваються великі можливості в області створення просторових звукових образів і ефектів: витончене темброве різноманіття, взаємне переплетення і нашарування фактур в даному складі сприяють вираженню найтонших нюансів психологічних станів людини — основної образної сфери камерної музики. Сьогодні в силу того, що сольні професійні гітарну та бандурну школи можна вважати сформованими, є всі умови для активного розвитку камерного музикування бандури з гітарою.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кадцын Л. Бытовые и концертные жанры музыкального искусства: от Возрождения до наших дней / Л. М. Кадцын. — Екатеринбург : ИП Лисицына, 2010. — 264 с.
2. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
3. Ноль Л. Историческое развитие камерной музыки и ее значение для музыканта / Л. Ноль. — СПб. : Издательство Юргенсона. Тип. А. С. Суворина, 1882. — 200 с.
4. Петропавловский А. Гитара в камерном ансамбле : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 — «Музыкальное искусство» / А. А. Петропавловский. — Нижний Новгород, 2006. — 21 с.
5. Польская И. Камерный ансамбль : История, теория, эстетика : [монография] / И. И. Польская. — Х. : ХГАК, 2001. — 396 с.

**Матвиив Г. В. Новые камерно-ансамблевые формы XXI века: бандура и гитара.** В статье анализируются характерные признаки нового камерно-ансамблевого качества XXI века. Автор подчеркивает специфический утонченный характер фактурного расслоения ансамблевого целого родственных по способу звукоизвлечения и диапазону щипковых инструментов, что способствует выражению тончайших нюансов психологических состояний человека — основной образной сферы камерной музыки.

Ключевые слова: бандура, гитара, щипковая тембральность, камерный ансамбль, фактурное расслоение, ансамблевая целостность.

**Matviyiv G. V. New Chamber Ensemble form XXI century: bandura and guitar.** The paper analyzes the characteristics of the new Chamber Ensemble XXI century quality. The author emphasizes the specific nature of the refined texture of the whole ensemble of related bundles in the way of playing and a range of stringed instru-



ments, which contributes to the expression of subtle nuances of human psychological states — the main figurative sphere of chamber music.

Key words: pandora, guitar, plucked tembralnist, chamber ensemble, textural stratification, ensemble integrity.



УДК 78.01+784

*Е. Немченко*

### **АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ТЕОРИИ ИНТОНИРОВАНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЯ-ВОКАЛИСТА**

*Статья посвящена рассмотрению теории интонирования с различных исследовательских позиций. Интонирование рассматривается как целостность, способная выявить глубинную суть восприятия человеком окружающего его мира, то есть невербально высказать понимание и видение смысла вещей и явлений.*

**Ключевые слова:** интонация, интонирование, вокальное интонирование, звукоизвлечение.

Современная отечественная вокальная школа накопила богатый опыт постановки и дальнейшего формирования певческого голоса, который не только отличается оригинальностью и эффективностью, но и направлен на результативность обучения исполнителей с различным уровнем музыкальных способностей и исходными вокальными данными. С позиции теоретического осмысления накопленного практического опыта наиболее заметными становятся фундаментальные исследования В. Емельянова, Л. Дмитриева, В. Морозова, касающиеся общих вопросов формирования певческого голоса. Не менее важными исследованиями становятся работы, посвященные анализу методических аспектов преподавания вокала (например, работы В. Гусева, А. Вейля, В. Мишина, А. Василевского и др.), а также исследованию проблемы интонирования в музыке в целом и в частности — вокального интонирования.

Воспитание исполнительских качеств вокалиста должно включать в себя необходимость овладения всеми богатствами тембрового, интонационного и динамического звучания голоса, основываясь на гармоничном функционировании голосового аппарата в пении.