

УДК 78.785

**Олексюк А. В.**

*Институту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Ів. Франка*

## ОРИГІНАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ НА ПЕРЕТИНІ АКАДЕМІЧНОГО ТА І НАРОДНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ

**Олексюк А. В. Оригінальна творчість українських митців доби незалежності на перетині академічного та інародного інструменталізму.** У розвідці здійснено огляд та спробу класифікації самобутніх явищ і тенденцій у композиторській творчості українських митців доби незалежності на перетині академічної і народно-інструментальної виконавських традицій. Основою для цього послужили методи застосування етнофонічних звуконаслідувань окремих інструментів та виконавських складів, відтворення специфічних рис складових обрядових зразків, розширення сфери етно-регіонального та позанационального народномузичного матеріалу із застосуванням новітнього технічно-виразового арсеналу. Розглянуті процеси демонструють стрімкий розвиток творчої інтенції, композиторської майстерності і потенціал взаємозбагачення та взаємодоповнення творчо-виконавських інструментальних традицій у сфері професійного музичного мистецтва України сучасної доби.

**Ключові слова:** академічна та народно-інструментальна традиції, оригінальна композиторська творчість, етнофонічні звуконаслідування, семантика темброідеалу.

**Олексюк А. В. Оригинальное творчество украинских художников эпохи независимости на пересечении академического и народного инструментализма.** В статье осуществлены обзор и попытка классификации самобытных явлений и тенденций в композиторском творчестве украинских композиторов эпохи независимости на пересечении академической и народно-инструментальной исполнительских традиций. Основой для этого послужили методы применения этнофонических звукоподражаний отдельных инструментов и исполнительских составов, воспроизведение специфических черт составляющих обрядовых образцов, расширение сферы этнорегионального и вне-национального народно-музыкального материала с применением новейшего технико-выразительного арсенала.

Рассмотренные процессы демонстрируют стремительное развитие творчес-

кой интенции, композиторского мастерства и потенциал взаимообогащения и взаимодополнения художественно-исполнительских инструментальных традиций в сфере профессионального музыкального искусства Украины современности.

**Ключевые слова:** академическая и народно-инструментальная традиции, оригинальная композиторское творчество, этнофонические звукоподражания, семантика темброидеала.

**Oleksyuk A.V. The original works of Ukrainian artists of the period of independence at the intersection of academic and folk instrumentalism.** The starting phase of interaction between academic and folk-instrumental traditions of folk was reproduction characteristics in environment academic art. Mirroring the trend is mastering traditional academic instrumental genres in folk-instrumental achievements. Two important lines of academic folk-instrumental creativity was mastering romantic and baroque concert genre. Domination the first of the mentioned trends caused national character timbre the image of and the need to demonstrate clearly-technical potential of advanced instruments. Interest in Baroque genre system determines the a natural reference to of genres partyty, old suite, polyphonic of even cycles old vocal and choral forms.

Maturity folk instruments free operation demonstrates the newest artists and composers technicians attraction of big list specific sound facilities, and the isolation corps of experimental plan works. Manifestation mutual influences two spheres is instrumental chamber ensemble compositions with a mix academic and folk improved instruments. The comparison timbres that goes beyond stereotypes of concluded centuries plane of creates interesting for experimenting with timbre search with the assistance non-traditional methods sound creation.

An important vector in fracture the two spheres instrumentalism is creativity of academic groups with solo or improved authentic folk instruments, chamber and symphony orchestras with soloists or ensembles and instrumental soloists folk group. In some cases analogue Academic Orchestra presents piano or string quartet. A separate group of concert works plan create songs with a group of soloists, due not only to follow the concertino baroque aesthetics, how many additional potential of performance, but also timbre-acoustic balance. These works are a key installing for concert activities – and therefore the demonstration clearly-technical potential soloists, and preserving of the principle of game competition, combined with polistylytyk, means neofolklorizm, neobaroque, jazz-pop and their receptions synthesis. Timbre opposing collective Academic Ensemble of folk instruments in a role soloist built on the principle of semantic paradox, overcoming inertia auditory experiences that model a dramatic timbre of the author on the one

hand and psychology and perception hearers audiences – on the other.

Expansion mutual influences and academic folk instrumental beginnings associated with the paradoxical timbre semantics. You meet changing roles of instrumental colors inherent traditions of of different nations and ethnic groups, involving atypical instrument to certain genre and style spheres.

Thus the already mastered listening and composer timbre paradox folk tradition subjects in the area of academic instrumentalism image change complemented sounds of folk instruments, not peculiar to a particular ethnic group. This determines a theater and cleaning one tool with its tembr-clearly potential a conditional insult mask another. Another model semantically-sound paradox representing compositions Variety-Academic orchestral of syllables from solo folk instruments and examples of the introduction of the of separate the score of symphonic orchestra of folk instruments. The same line has its continued in the works, which are synthesized and neofolk jazz or neostyl beginning. Folk sphere acquires fundamentally new properties – towards the exit outside the specific own narrow special performing tradition. There stands to side search depth disclosure rites, the original spontaneity, the deep energy not only regionally-specific forms, but also numerous of the submitted samples of folklore of other nations (Spanish, Catalan, Gypsy, Bulgarian, Moldovan, Romanian, Serbian, Crimean Tatar, Hasidic, klezmer, etc.) instrumental in carrying scope means collective singing, epic and of conversational genres.

Consequently we made a review and attempt to classify the original phenomena and trends in the composition activity of Ukrainian artists of the period of independence at the intersection of academic and folk-instrumental performance traditions. Basis for this were the methods of application ethno fonichnyh sound imitations of separate instruments and performing formulations, playback specific features components rites samples expand the scope ethno-regional and non-national folk-music material using the latest clearly-technical arsenal. Are considered processes demonstrate rapid development of creative intentions, composer of mastery and potential mutually enrichment and mutually complement creative and performing instrumental traditions in professional musical art of modern Ukraine modern period.

**Key words:** academic and folk instrumental tradition, the original composer's work, ethno fonichnyh sound imitations, semantics timbre ideal.

**Актуальність теми.** Народньо-інструментальне мистецтво України є сферою, яка перебуває у процесі активного розвитку, пошуку нових форм і засобів виразовості. Процеси конструктивного вдосконалення народного інструментарію та академізації у сферах виконав-

ства, фахової освіти і композиторської творчості зумовили численні своєрідні вектори мистецького пошуку. Як і всяке самотутнє явище, вони постійно знаходяться в полі наукового дослідження. Так, найширші узагальнення історичного та соціокультурного аспектів української академічної школи народно-інструментального мистецтва здійснено у працях М. Давидова, В. Гуцала, Є. Іванова, М. Імханницького, Л. Пасічняк, М. Різоля, А. Семешка, А. Сташевського [14], О. Трофимчука. Значну увагу музикознавцями приділено виконавській та методико-педагогічній сферам, різноманітним аспектам ансамблевих форм музикування і окремим інструментам [8, 12, 13, 14] та їх родинам у загальнонаціональному та регіональних аспектах [1, 7, 15].

Численими є звертання науковців до тематики оригінальної композиторської творчості для народних інструментів та їх ансамблів з позицій виразового потенціалу окремих інструментів, стилістики, типів виконавства, складів тощо. Серед напрямків досліджень тут переважають аспекти рис жанру перекладу, засобів втілення фольклорної інструментальної традиції, необарокової стилістики, естрадно-джазових рис музикування.

Тенденції академізації народно-інструментального композиторського доробку та риси фольклорних впливів на академічну інструментальну творчість є активно досліджуваними напрямками. Проте слід зазначити, що вони далеко не вичерпують усієї палітри наслідків взаємодії та взаємовпливу академічної і народно-інструментальної творчості.

**Мета** даної розвідки — виявити базові тенденції цього процесу у сфері оригінальних інструментальних композицій українських митців доби Незалежності за участю народних інструментів і здійснити спробу їх певної класифікації.

**Постановка проблеми.** Явище фольклоризму в академічному музичному мистецтві спостерігається від доби романтизму, коли в надрах цього історичного стилю кристалізуються національні за духом, пізнавані за стабілізованим комплексом ознак композиторської школи. Ця доба в мистецтві тісно пов'язана з виокремленням фольклорної гілки романтизму, орієнтованої на залучення народнопісенного й танцювального тематизму в усталені жанри академічної сфери.

Потягом ХІХ століття фольклорне цитування доповнюється засобами акустично-тембральних аналогій, звуконаслідувань народних інструментів, притаманних їм фактурних прийомів та формотворчих засобів. Згодом, з розвитком фольклористики як науки в академічну культуру приходять відтворення цілісних обрядових процесів, збереження інтонаційної, ладо-гармонічної та метро-ритмічної, етно-регіональної специфіки першоджерел, форм гуртового співу і прийомів інструментального музикування у поєднанні з модерним виразово-технічним музичним словником (неофольклоризм), і, зрештою, стилізація відповідних комплексів жанрових ознак без прямого цитування (нова фольклорна хвиля).

Тож вихідною фазою взаємодії академічної та народно-інструментальної традицій стало відтворення фольклорних ознак у середовищі академічного мистецтва, яке попри тривале еволюціонування і збагачення не втратило актуальності й досі.

Найширше представленими у оригінальній композиторській творчості й найбільш ранніми за часом виникнення є фантазії, варіації, рапсодії на фольклорні теми та усталені академічні жанри з фольклорним цитуванням.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Однак на сучасному етапі значно частіше композиторів приваблюють можливості етнофонічних звуконаслідувань окремих інструментів та виконавських складів, відтворення специфічних рис складових найдавніших обрядових зразків, розширення сфери етно-регіонального та позанаціонального народномузичного матеріалу із застосуванням новітнього технічно-виразового арсеналу.

Прикладами цього можуть послужити композиції для найрізноманітніших інструментів і складів, котрі також апелюють до народної традиції у жанрових різновидах, звуковому образі, драматургії розгортання: концертна п'єса “Дума” Володимира Золотухіна для фортепіано, “Поховальні танці” для струнного оркестру Сергія Зажитька, “Імпровізація на дві хасидські теми” для фортепіано Йосипа Ельгісера, “Гуцульська сюїта” для камерного оркестру Йосипа Базела, Концерт № 3 для фортепіано з оркестром “Вертепські солоспіви” Віталія Пацери, симфонічна поема “В ніч на Купала” та “Купальський концерт” для контрабаса Якова Лапинського, Концерт для труби с

оркестром “Біля підніжжя Демерджі” (2009) Мерзіс Халітової. Прем’єрне виконання соло у цьому творі здійснив заслужений артист АР Крим Сейдамет Чалбаров, який відтворив етнофонічні звуконаслідування.

У цій тематичній сфері зустрічаємо також не лише етнофонічні звуконаслідування, але й спроби відтворення автентичних виконавських манер і звукотворчих прийомів на академічних інструментах, так як це демонструє “Туцувльські старосвітські награвання” для гобоя або саксофона соло Ж. Колодуб чи “Туцувльська рапсодія” для трьох саксофонів та фортепіано (2003) С. Луньова.

Дзеркальною тенденцією є опанування традиційних академічних інструментальних жанрів у сфері народно-інструментального доробку. Серед них насамперед знакові соната і концерт, як уособлення професіоналізму композиторської творчості, учбового й концертного виконавського репертуару (Соната пам’яті К. Мяскова для бандури Володимира Зубицького, бандурні Соната і концерти Юрія Олійника, баянні Сонати А. Гайденка, А. Самодаєвої, А. Нижника, Соната для гітари соло В. Камінського, Концерти для баяна з оркестром А. Гайденка, С. Луньова, А. Шоренкова та ін.)

Двома важливими лініями академізації народно-інструментальної творчості стало опанування романтичних концертних і барокових жанрів. Домінування першої з названих тенденцій зумовлене національним характером тембро-образу і необхідністю демонстрації виразово-технічного потенціалу вдосконаленого інструментарію. Такими є “Бурлеска”, “Камерна сюїта”, “Концертний триптих” для бандури соло В. Зубицького, бандурні композиції “Легенда”, “Казка” (Ноктюрн), “Музичний момент”, “Поєма-спогад”, “Скерцино” А. Коломійця, баянні “Елегія”, “Одкровення”, “Соната-балада” Я. Олексіва, “Туцувльська рапсодія” А. Андрушка та Ноктюрн “Lessja” Б. Котюка для гітари соло та ін.

Зацікавлення бароковою жанровою системою великою мірою апелює до тембральних паралелей з клавесином, спінетом теорбою і лютнею (бандура і домра), органом (баян, акордеон), цинком, чаканом, флажолетом і блок-флейтою (сопілка). Звідси закономірне звернення до жанрів партити, старовинної сюїти, поліфонічних парних циклів, давніх вокально-хорових форм. До подібних прикладів належать “Серенада”, “Мадригал” для бандури соло В. Зубицького, П’ять інвенцій

для дуету домр Є. Мілки, Дві партити для гітари соло А. Андрушка, “Фантазія-фуга” для гітари соло В. Камінського, бандурні композиції Фуга-остінато Р. Гриньківа, “Prelude and Fugue”, “Introduction and Toccata” Г. Матвіїва, “Прелюдія і фуга” А. Коломійця, баянні “Імпровізація і токато” В. Власова, “Тoccata” Я. Олексіва, ірмолой “Всяко диханіє да хвалить Господа” для квінтету сопілок (2010) М. Корчинського та ін.

Звернемо увагу, що поліфонічні форми є далеко не даниною вимозі обов’язкової наявності у початковій програмі підготовки музиканта-виконавця, а яскраво індивідуальними і майстерно скомпонованими опусами, які вимагають найвищих рівнів володіння інструментом. Так, Прелюдія та фуга з Парити № 1 А. Андрушка були обрані конкурсним циклом у програмі Першого Всеукраїнського фестивалю-конкурсу гітаристів у Львові 2007 року.

Зрілість народного інструменталізму засвідчує вільне оперування митцями новітніми композиторськими техніками і залучення великого переліку специфічних звукотворчих засобів, а також виокремлення корпусу творів експериментального плану. На шляху до цього можна згадати сміливий прорив, здійснений З. Штокалком у першій половині XIX століття в творчості для харківської бандури (Атональний етюд № 1 на тему гаївкової мелодії “Качур”, атональний етюд № 2, “Турецький танець” (“Орієнтальний етюд”). Саме сфера концертного етюдів залишається пріоритетною у пошуку новаторських шляхів техніки і виразовості.

Так, у циклі М. Корчинського “11 методичних етюдів для сопілки” (2008) Роман Стельмашук відзначає, поряд з новими типами звуковедення, аплікатурами, а також атональними засобами, джазовою стилістикою: “... використане поєднання гри сопілки зі співом виконавця (виконавиці), що розгортається в дусі винайденої автором «вертикально-поліфонічної техніки». Подібні засоби звукотворення на духових увійшли до виконавської практики у творчості композиторів «авангардистів» з 2-ої пол. XX ст. як колористичні елементи. Проте етюд № 5 (Етюд-вокаліз) і № 6 (Етюд-канон) — це спроба впровадження цілком нової виконавської техніки інтонування самостійного вертикально-поліфонічного двоголосся” [15].

Анатолій Гончаров фіксує подібні індивідуальні авторські тенденції

й у народно-інструментальному доробку В. Зубицького: “Поряд з естетикою архаїки з’являються сонорно-алеаторні, сонорно-шумові та пуантилістичні прийоми, які приводять до нових засобів у звуковидобуванні та нових фонічних якостей. З творчістю В. Зубицького починається адаптація до модальних та полімодальних систем, до асиметричності перемінних розмірів, до поліфактурних конструкцій та конструктивної логіки звукових утворень” [3].

Закономірним явищем взаємовпливів двох інструментальних сфер є камерно-ансамблеві композиції з поєднанням академічних і народних вдосконалених інструментів. Співставлення тембрів, яке виходить за межі укладених століттями стереотипів створює цікаві площини для експериментів з тембровими пошуками із залученням нетрадиційних способів звукоутворення. Окрім цього, подібні тенденції засвідчують досягнений високий рівень професіоналізації та академізації народно-інструментальної культури, яка дає достатню свободу для творчого експерименту.

Особливо численними є твори для струнних у поєднанні з готово-виборним багатотембровим баяном, який є ідеальною моделлю створення оркестрального ефекту: “Поза тінню звука” для скрипки і баяна Ю. Гомельської, “Ранкова музика” для скрипки і баяна Є. Станковича, “Мана” (“Наваждение”) для скрипки і баяна В. Бібіка, “Фольк-капріччіо” для баяна і віолончелі (бандури і віолончелі) В. Губи, “Одкровення” для баяна і скрипки Л. Самодаєвої.

Поряд з ними зустрічаємо й інші варіанти мішаних складів: “Квазі квінтет” для двох скрипок, альту, віолончелі і баяна (1999), “Формули” для кларнета і баяна (2002) Л. Самодаєвої, Сюїта для бандури і фортепіано “Неймовірні пригоди козака Мамає” Ю. Олійника, “Маленька партита” для баяна й бандури В. Степурка, “Епіграф і тарантела” та “Коло” для домри і фортепіано В. Івка, “Не відриваючись від землі” для скрипки, гітари і баяна А. Загайкевич, “A prima vista”, Імпровізаційна музика для квартету саксофонів, солюючих перкусіоніста, бандуриста і автора (рояль) І. Тараненка, Концертна фантазія “Con Fuoco” для флейти, скрипки, гітари, акордеона і контрабаса та ударних В. Мартинюка. Звернемо увагу, що в цих ансамблях очевидними є тембральні функції інструментів — паритетні чи домінантні.



Наступним вектором пограниччя двох сфер інструменталізму є творчість для академічних колективів з соло автентичних чи вдосконалених народних інструментів, камерного та симфонічного оркестрів з солістами чи ансамблями солістів народно-інструментальної групи. Нерідко аналогом академічних оркестрів постає фортепіано чи струнний квартет (очевидно, з ужитково-практичних вимог). Прикладами таких опусів можуть послужити: симфонічна поема “Victoria” для бандури з оркестром О. Герасименко, Концерт-саргіссіо для бандури та камерного оркестру В. Павліковського, Варіації на тему Арканджело Кореллі (2000) для гітари і симфонічного оркестру М. Стецюна, Концерт для цимбалів і камерного оркестру Б. Синчалова, “Портрет І. Стравінського”, “Метаморфози-2” для баяна і камерного оркестру Л. Самодасвої, Концерт для цимбалів і фортепіано Б. Міхеєва, Соната для домри з оркестром Ю. Бабенко, “Дивертисмент” для гітари і струнного квартету (Intro, Rondo, Outro), “Concerto grosso” для гітари з оркестром, та “Камерний концерт” для гітари з оркестром А. Андрушко.

Низка з цих композицій була адресно інспірована чи приурочена до виконавських конкурсів. Так, Концерт-саргіссіо для бандури та камерного оркестру В. Павліковського (2006) був обов’язковим твором на II-му Міжнародному конкурсі кобзарського мистецтва ім. Г. Китастого в Києві.

“Іспанський концерт” для гітари з симфонічним оркестром М. Стецюна, присвячений його першовиконавцеві В. Доценку, був обраний до переліку обов’язкових творів Міжнародного конкурсу гітаристів у Києві 2007 р. Програмною основою твору послужив життєвий шлях видатного іспанського поета-символіста Федеріко Гарсія Лорки. Однак автор стверджував: “Чистої програми у в концерті нема, як і інтонаційного іспанського духу. Скоріше твір написаний за мотивами його життя, це погляд зі сторони”, — коментував свій задум композитор [4, с. 33]. Основну ідею автор втілює через граничну напругу персоніфікованої партії соліста у прагненні подолати звуковий масив оркестру, виснаження і загибель голвного героя.

Інший аспект позанаціональної (тут — італійської) тематики представлено у Концерті для баяна з оркестром “Rossiniana” № 1, оп.119 В. Зубицького, де український митець вибудовує альянз-стилізації до

одноіменного твору для гітари соло італійського гітариста, композитора, віолончеліста та педагога доби класицизму Мауро Джуліані.

Особливе місце в цій групі займає доробок харківських митців Ігоря та Анатолія Гайдєнків. Перелік творів першого з авторів включає Концерт для цимбалів з оркестром “Сонячне коло” (2004), який не лише став обов’язковим твором на III-му міжнародному конкурсі ім. Гн. Хоткевича, але й настільки закріпився у репертуарі, що автором були здійснені його редакції для народного, Концерт для бандури з оркестром “Харківський” (2007) — обов’язковий твір IV-го міжнародного конкурсу ім. Гн. Хоткевича, “Concerto rithmico” для баяну з оркестром (2009).

Анатолій Гайдєнко є автором таких композицій як Концертіно “Quasi buffo” для кобзи з оркестром (фортепіано), Концерт “Ессе Ното” для акордеона з камерним оркестром / струнним квартетом (2000), Концерт-рапсодія для цимбалів з симфонічним оркестром “Цаганіада” (2000), Концерт для бандури з оркестром “Перебендя” (2003), Концерт № 1 для балалайки з фортепіано (2016).

Окрему групу серед творів концертного плану творять композиції з групою солістів, що зумовлено не стільки слідуванням бароковій естетиці concertino, скільки додатковим виконавським потенціалом, але й тембрально-акустичним блансом. Подібні вирішення демонструє “Елегія” пам’яті В. Івасюка для гобоя, двох бандур та камерного оркестру, симфонічна поема “No Fate” для двох гітар і оркестру А. Андрушка, Концерти для гітари і камерного оркестру Констянтина Віленського і Петра Полухіна, Концертіно для гітари і камерного оркестру Артема Рощенка, “Портрет Ігоря Стравінського” для баяна, балалайки і оркестру В. Рунчака, “І запало сім’я в тіло душею...” драма для бандури та симфонічного оркестру (2002), “Музика української землі” ф’южн-сюїта для бандур із оркестром (2003) І. Тараненка, Концерт № 6 “Антифонний” для двох бандур зі симфонічним оркестром Ю. Олійника, а також Концерт-фантазія для цимбалів, фортепіано і симфонічного оркестра (2014) Оксани Похило.

У цих творах ключовою є установка на концертність — а отже на демонстрацію виразово-технічного потенціалу солістів, і збереження принципу гри-змагання в поєднанні з полістилістикою, засобами неофольклоризму, необароко, джазово-естрадними прийомами та їх син-

тезувань. Тембральне протиставлення колективу академічного ансамблю народному інструменту в ролі соліста побудоване на принципі семантичного парадоксу, подолання інерції слухового досвіду, які моделюють темброву драматургію автора з одного боку і та психологію сприйняття слухачької аудиторії — з іншого.

Розширення взаємовпливів академічного і народно-інструментального начал пов'язане з парадоксальністю тембральної семантики. Тут зустрічаємо зміни ролей інструментальної барви, притаманної традиціям різних націй та етносів, залучення нетипового інструментарію для певних жанрово-стильових сфер. Як взірці даної тенденції наведемо “Чотири коломийки” для домри і гітари Є. Мілки, “Українські наспіви” для балалайки і фортепіано К. Мяскова, п’єси “Каталонське рондо” і “Самотність” для бандури і гітари О. Герасименко, “У ритмах спомину” для скрипки та гітари В. Камінського. Таким чином, уже засвоєний слухачькою й композиторською традицією тембральний парадокс фольклорного тематизму у сфері академічного інструменталізму доповнюється зміною іміджів тембрів народних інструментів, не властивих конкретним етносам. Це зумовлює певну театралізацію, прибирання одним інструментом з його тембрально-виразовим потенціалом умовного образу-маски іншого.

Ця ж лінія має свої продовження й творах, де синтезуються неофольклорне і джазове чи неостильове начала. Її представляють “Improvisation on the folk theme” № 1 і 2, “Блюз нічного причалу” (“Blues of the night berth”) Г. Матвіїва, “Карпатський ескіз” (2000) та “Галицький ескіз” (2001) для бандури соло Ю. Олійника, “Дощ в Парижі” і “Над Сеною” для двох баянів А. Гайдєнка, “Одеський реп” для баяна і скрипки, “Джаз для двох” для баяна і контрабаса В. Власова. Саме таким ознаками наділений джаз-вальс В. Зубицького на тему пісні М. Мопетті “Ti amo, Pesaro”, а його “Partita concertante in modo di jazz-improvvisazione” № 1 та № 2 для баяна соло поєднують необарокові, неофольклорні ознаки та прийоми джазового музикування, “Partita concertanta” № 3 (minima) quasi tradizione jazz-improvvisazione пам’яті Л. Армстронга А. Білошицького (з ознаками джаз-року і блюзу), Джаз-рок партита Б. Мирончука, Партита пікколо Ю. Шамо, збірка “Вісім джазових творів” для баяна В. Власова, яка яскраво демонструє різноплановий виконавський досвід авто-

ра, п'ять вальсів у стилі французьких мюзетів “Паризькі таємниці” А. Гайдена чи “Omaggio ad Astor Piazzolla” для баяна та фортепіано (де баян бере на себе роль концертіни, іноді в поєднанні з функціями ударних) В. Зубицького, друга частина “Sinfonia extravaganza” О. Козаренка, (“Quasi Blues”) для гітари з оркестром тощо. Визначний виконавець Р. Юсіпей, характеризуючи баянну Сонату А. Нижника, констатує: “У музичній тканині твору чітко проглядаються ритміка і гармонії П'яцолли, ламентатії Канчеллі, містична епілогічність Шнітке, джазова імпровізація. І така гнучкість, незагерметизованість стилю обертається несподіваною перевагою” [11].

Ціквим полістильовим експериментом постає “Коло.Мийка” Р. Стахніва для квартету народних інструментів / баяна і фортепіано, де автор протягом твору гнучко балансує між питомими функціями інструментів в межах фольклорного звукоідеалу, зокрема у складі троїстих музик, чи вдається тембрально-звукових аналогій академічних інструментів у складі диксиленду.

Іншу модель семантично-звукового парадоксу представляють композиції для естрадно-академічних оркестрових складів з солюючими народними інструментами (як, наприклад “Експромт” та “Босса нова” для кобзи та естрадно-симфонічного оркестру К. Мяскова). Дзеркальним можна вважати приклади введення в партитуру симфонічного оркестру цимбалів і бубна (як це робить М. Скорик у творах “Гуцульський триптих”, партити № 1 та 2, фортепіанному тріо “Речитативи та рондо”).

Натомість питомо фольклорна сфера набуває принципово нових якостей — у бік виходу поза питому власну вузько спеціальну виконавську традицію. У ній виділяється пошук в бік глибинного розкриття обрядовості, первісної стихійності, глибинної енергетики не лише регіонально специфічних форм, але й численно представлених зразків фольклору інших народів (іспанського, каталонського, циганського, болгарського, молдавського, румунського, сербського, кримсько-татарського, хасидського, клезмерського та ін.), перенесення в інструментальну сферу засобів гуртового співу, епічних і розмовних жанрів.

Так, характеризуючи нефольклорні пошуки В. Зубицького Анатолій Гончаров акцентує наявність полінаціональних синтезувань народномузичного тематизму у межах одного твору (українського і тюр-

кського в Сонаті № 3 “Fatum” для тріо баянів, болгарського і румунського у його Скрипковому концерті), зазначаючи: “Етнофонізм народних інструментів відчувається у відтворенні забутого звучання бурдону струнних народних інструментів, імпровізаційних награвань духових, і навіть ударних народних інструментів. Широко застосовує В. Зубицький прийоми народного музикування: каталексії, конкатенації, ампліфікації та транспозиції” [3].

Вихід в нетипові для народно-інструментальної музики сферу релігійної обрядової містики через іншу культуру бачимо у концепції обрядової музики в п’єсі для домри і фортепіано «Коло» В. Івка, яка постала завдяки співпраці з Б. Міхеєвим (в процесі компонування партії домри) та А. К. Улахли (фортепіанна партія). “Жанр «коло» є показовим для південнослов’янської традиції і частково виходить на грецьку обрядність, принцип круга, кола має в різних народів сакральну орієнтацію (у сербській традиції танець коло ілюструє хвалебні співи Давидових псалмів, тобто це є асоціація з «Алілуя» в чистому вигляді (150-ий псалом))” [8].

Особливі завдання ставив перед собою автор у А. Гайденко концерті-рапсодії “Цаганіада” для цимбалів з симфонічним оркестром, написаному у 2000 р. до III туру Міжнародного конкурсу ім. Г. Хоткевича. В подальшому цей твір прозвучав на VI конгресі цимбалістів на Концертних цимбалах системи «Шунда» та у ході гастрольного туру в Будапешті, Празі, Штудгарті, перекладався на білоруські цимбали та китайський янгчін. Звертання до цитування циганської танцювальної й пісенної музики тут повертає до традицій міської розважальної культури середини XIX ст. залученої до яскраво концертно-віртуозних жанрів академічного мистецтва (П. Сарсате, Ф. Ліст, Н. Паганіні), її зразки поєднуються з цитатою української пісні “Ой, на горі цигани стояли”.

**Висновки.** З побіжного огляду можна підсумувати, що на перетині академічної і народно-інструментальної виконавських традицій формується ціле гронно самобутніх явищ і тенденцій у композиторській творчості українських митців доби незалежності. Ці процеси можна класифікувати як :

- доцентровий: сфери збагачення академічної культури засобами фольклорного інструменталізму, і навпаки — залучення принципів

формотворення і жанрової системи академічної музики у народно-інструментальну творчість;

- дисперсний : засоби семантичного парадоксу, умисно протиставлення виконавських складів, учасників ансамблю, соліста і оркестру, етнофольклорних джерел, семантики темброідеалів чи етнофонізму з метою подолання інерції слухового досвіду і досягнення спеціальних творчих завдань;
- конвергентний: вихід обидвох інструментальних традицій на рівень високих митецьких завдань, із залученням масштабного арсеналу технічно-композиторських і специфічно виконавських прийомів з потенціалом взаємного збагачення, розширення можливостей і засобів;
- синтезуючий: одночасне поєднання стильових, виразових, темброкolorистичних, жанрових, структурних ознак, інструментальних традицій обидвох сфер.

Розглянуті процеси демонструють стрімкий розвиток творчої інтенції, композиторської майстерності і потенціал взаємозбагачення та взаємодоповнення творчо-виконавських інструментальних традицій у сфері професійного музичного мистецтва України сучасної доби.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Баран Т. М. Концертні цимбали: історико-теоретичний та методологічно-виконавський підходи: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2003. 197 с.
2. Варнавська В., Філатова Т. Валерій Івко // У кн.: Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. С. 240–241.
3. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2006. 193 с.
4. Композитор Николай Стецюн о своём гитарном творчестве. Гітара. 2008. № 1. С. 33.
5. Мельничук С. Концертні твори для цимбалів. Рівне: Зелент, 2007. 160 с.
6. Мельничук С. Ф. Репертуар концертуючого цимбаліста: концертні твори для цимбалів українських композиторів: наук.-метод. посіб. Рівне: НУВГП, 2009. 220 с.
7. Мельничук С. Ф. Харківська цимбальна школа як культурний феномен. Актуальні питання культурології. 2011. № 11. С. 89–92.
8. Олексів Я. В. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці

- другої половини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавста: 17.00.03. Львів, 2011. 20 с.
9. Петрик В. В. Категорія інструменталізму в музичній творчості (на прикладі домрового мистецтва): автореф. дис... канд. мистецтвознавста: 17.00.03. Оdesa, 2009. 16 с.
10. Петрик В. В. Ритуальна символіка в позначенні національних витоків у творах В. Івка та М. Стецюна. URL: [http://www.nbuv.gov.ua/old\\_jrn/Soc\\_Gum/psmkp/2010\\_12/Petrik.html](http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/psmkp/2010_12/Petrik.html)
11. Сайт Артема Нижника. URL: <http://nyzhnyk.com/ru/music.php>
12. Сидоренко В. Формування сучасного українського академічного гітарного репертуару у творчості львівських митців (на прикладі гітарної творчості В. Камінського). Музикознавчі студії. 2008. Вип. 18. С. 105–111.
13. Сидоренко В. Стилїстика творів А. Андрушка для гітари соло. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. 2008. Вип. 23. С. 128–136.
14. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.). Луганськ: Поліграфресурс, 2007. 159 с.
15. Стельмашук Р. Композитор Мирослав Корчинський: таємниця однієї творчості. URL: [http://evgeniy1964.blogspot.com/2013/11/blog-post\\_16.html](http://evgeniy1964.blogspot.com/2013/11/blog-post_16.html)

## REFERENCES

1. Baran T. M. Kontsertni tsymbaly: istoryko-teoretychnyi ta metodolohichno-vykonavskiy pidkhody: dys. ... kand. mystetstvoznava [The concert tsymbaly: the historical-theoretical and methodological-performance approaches]. Kyiv, 2003. 197 p.
2. Varnavska V., Filatova T. "Valerii Ivko" [Valerii Ivko]. In: Davydov M. A. Istoriiia vykonavstva na narodnykh instrumentakh [History of performing with the folk instruments]. Kyiv: NMAU im. P. Chaikovskoho, 2005, pp. 240-241.
3. Honcharov A. O. Neofolklorystychni tendentsii u baiannii tvorchosti V. Zubyt'skoho: dys. ... kand. mystetstvoznava [Neofolklorical trends in the chromatic accordion works of V. Zubitsky]. Kyiv, 2006. 193 p.
4. "Kompozitor Nikolai Stetsiun o svoem gitarnom tvorchestve" [Composer Nikolai Stetsyun on his guitar works]. Gitara [Guitar], no.1 (2008): 33.
5. Melnychuk S. Kontsertni tvory dlia tsymbaliv [Concert works for tsymbaly]. Rivne: Zelent, 2007. 160 p.
6. Melnychuk S. F. Repertuar kontsertuiuchoho tsymbalista: kontsertni tvory dlia tsymbaliv ukrainskykh kompozytoriv [The Repertoire of a concertizing tsymbalist: concert works for tsymbaly by Ukrainian composers]. Rivne: NUVGP, 2009. 220 p.

7. Melnychuk S. F. "Kharkivska tsymbalna shkola yak kulturnyi fenomen" [The Kharkiv tsymbaly school as a cultural phenomenon]. Aktualni pytannia kulturolohii [Actual issues of cultural studies], no. 11 (2011): 89-92.
8. Oleksiv Ia. V. Retsepsiia zhanriv siuity i partyty v ukrainskii baiannii muzytsi druhoi polovyny XX stolittia: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavsta [Reception of the suite and partita genres in the Ukrainian chromatic accordion music of the second half of the XXth century]. Lviv, 2011. 20 p.
9. Petryk V. V. Katehoriia instrumentalizmu v muzychnii tvorchosti (na prykladi domrovoho mystetstva): avtoref. dys... kand. mystetstvoznavsta [Category of instrumentalism in the musical creativity (on example of domra art)]. Odesa, 2009. 16 p.
10. Petryk V. V. Rytualna symvolika v poznachenni natsionalnykh vytokiv u tvorakh V. Ivka ta M. Stetsiuna [Ritual symbolism in the designation of national origins in the works of V. Ivko and M. Stetsyun]. URL: [http://www.nbu.gov.ua/old\\_jrn/Soc\\_Gum/psmkp/2010\\_12/Petrik.html](http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/psmkp/2010_12/Petrik.html)
11. Artem Nyzhnyk Website. URL: <http://nyzhnyk.com/ru/music.php>
12. Sydorenko V. "Formuvannia suchasnoho ukrainskoho akademichnoho hitarnoho repertuaru u tvorchosti lvivskykh myttsiv (na prykladi hitarnoi tvorchosti V. Kaminskoho)" [The formation of the modern Ukrainian academic guitar repertoire in the works by Lviv artists (on example of guitar works by V. Kaminskyi)]. Muzykoznavchi studii [Musicological studies], vol. 18 (2008): 105-111.
13. Sydorenko V. "Stylistyka tvoriv A. Andrushka dlia hitary solo" [The writing style of the works by A. Andrushko for solo guitar]. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [The problems of interaction of art, pedagogics and theory and practice of education], vol. 23 (2008): 128-136.
14. Stashevskiy A. Velyki zhanry v ukrainskii muzytsi dlia baiana (tendentsii rozvytku v ostannii chverti XX ta na pochatku XXI st.) [Major genres in Ukrainian music for chromatic accordion (trends in the last quarter of the XXth and early XXIst centuries)]. Luhansk: Polihrafresurs, 2007. 159 p.
15. Stelmashchuk R. Kompozytor Myroslav Korchynskiy: taiemnytsia odniiei tvorchosti [Composer Miroslav Korchynsky: the mystery of a particular creativity]. URL: [http://evgeniy1964.blogspot.com/2013/11/blog-post\\_16.html](http://evgeniy1964.blogspot.com/2013/11/blog-post_16.html)