

Олена НІКОЛЕНКО,
м. Львів

КОМПОЗИЦІЙНО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА КОНЦЕРТУ М. ДРЕМЛЮГИ ДЛЯ БАНДУРИ З ОРКЕСТРОМ

У статті аргументовані характеристики Концерту для бандури з симфонічним оркестром Миколи Дремлюги з позицій стильових установок, компаративних співставлень традицій та особливостей трактування сонатного циклу. Констатовані засади синтезування ознак академічного музичного мистецтва, принципів академічного виконавства, суто бандурного та етно-інструментального музикування загалом.

Ключові слова: Концерт, академізація бандурного мистецтва, виконавський репертуар, народно-інструментальне музикування.

Nicolenko O. The compositional and stylistic specific of M. Dremlyuga concert for bandura and orchestra. The characteristics of Mykola Dremlyuga's Concerto for bandura with the Symphony Orchestra from the style settings positions, comparative traditions mapping and the sonata cycle interpretations features are argued in the article. It is ascertained the basis of academic musical art synthesizing signs, the academic performance principles, only bandura and etnoinstrumental music playing in general.

Key words: Concert, bandura art academization, performing repertoire, folk instrumental music playing.

Николенко Е. Композиционно-стилевой специфики концерта М. Дремлюга для бандуры с оркестром. В статье аргументированы характеристики Концерта для бандуры с симфоническим оркестром Николая Дремлюги с позиций стилиевых установок, компаративных сопоставлений традиций и особенностей трактовки сонатного цикла. Констатированы основы синтезирования признаков академического музыкального искусства, принципов академического исполнительства, чисто бандурного и этно-инструментального музицирования целом.

Ключевые слова: Концерт, академизация бандурного искусства, исполнительский репертуар, народно-инструментальное музицирование.

Актуальність дослідження. Позиції народних інструментів у контексті академічного музичного мистецтва – виконавства, педагогіки та композиторської творчості у ХХ столітті зумовили активність еволюційних процесів у кожному з названих напрямків. У створенні виконавського концертного та дидактичного репертуару поетапно відбувається опанування масштабних форм, у числі яких вершинним досягненням постають сонатно-симфонічні цикли: сонати, концертні поемні композиції, концерти з камерним, симфонічним, народним оркестрами. Окрему лінію в цьому процесі творить бандурний репертуар, який засадничо відрізнявся домінуванням вокально-інструментальних сольних та ансамблевих жанрів та форм.

Інструментальний репертуар, традиційно ужитковий, принагідний і малочисельний на початках академізації (1920-ті – 1960-ті рр.) компенсується шляхом створення перекладів й оригінального академічного музичного мистецтва малих та середніх форм (програма на мініатюра, сюїта, варіації, рапсодії-в'язанки, поеми тощо). З розбудовою бандурної фахової академічної музичної освіти в Україні насувною необхідністю стає опанування великої групи нових жанрів, зокрема циклічних сонатних форм. А у наш час ці твори становлять важливу та істотну частину бандурного виконавського репертуару сучасності та є невід'ємною складовою інструментального музичного мистецтва України.

Аналіз досліджень. Сонатність у бандурній творчості є свідченням опанування найвищих форм академічного інструменталізму. Сформована порівняно пізно, ця жанрова сфера практично не містить прикладів камерного музикування та дидактичної спрямованості. Її представляють композиції, що постали для потреб високотехнічної концертної практики та в процесі новаторських експериментальних пошуків. Звідси – нетиповість сонатних циклів, тяжіння до поємності, наскрізних драматургічних та інтонаційних взаємозв'язків, технічна складність, тяжіння до експериментування у галузі форми, тематичної роботи, тембральності, виразовості у творах А. Коломійця, М. Дремлюги, В. Зубицького. «Оригінальні твори композиторів К. Мяскова, М. Дремлюги, А. Коломійця та інших періоду становлення академічного статусу бандури (50-60 рр. ХХ ст.) [...] запозичували традиційні фортепіанні форми викладу романтичної музики і з'явилися необхідним ланцюгом в процесі становлення «нового» професійного обличчя бандурної творчості: зосередження на концертно-сонатних жанрах, які концентрують у професійних колах уявлення про академічну композиторську майстерність» [2, 77].

Жанр концерту (концертино) є свідченням високого композиторського професіоналізму та виконавської віртуозності, а трактування бандури як солюючого інструмента в композиціях з оркестром свідчить про його впевнене утвердження в галузі академічного інструментального виконавства. «Ще у 1920-ті роки тодішній народний комісар освіти, активний борець за українську культуру Микола Скрипник пропонував ввести бандуру до складу симфонічного оркестру, маючи на увазі досягнення тим самим подвійного ефекту: створення української симфонічної музики, що відрізнялася б від симфонізму інших країн, і за рахунок цього збагачення не тільки національної, але й усієї світової музичної культури... Думка про можливість поєднання старовинного народного інструмента і усталених для професійної музики жанрів виявилася дуже плідною, хоча її реалізацію було відкладено на декілька десятиліть» [4, 29]. У 1954 р. Г. Таранов написав тричастинний подвійний концерт для бандури, балалайки і симфонічного оркестру у 3 частинах. Згодом – Д. Пшеничний створив одночастинний концерт-фантазію для бандури з оркестром (1957), М. Сільванський – концерт у трьох частинах для бандури соло, А. Маціяка – концерт для бандури з оркестром. Швидке вигасання популярності названих творів зумовлене загальноакадемічною підготовкою названих митців, котрі не були в достатній мірі обізнані з технічним та виразовим потенціалом інструмента, вкрай необхідним для досягнення переконливого мистецького вирішення у концертному жанрі. Отже, реальне формування самобутнього концертного репертуару припадає на 1970-1980-ті роки, коли свій внесок у даний жанр здійснили В. Тилик (два концерти 1976, 1986), К. Мясков (три концертино для бандури з оркестром народних інструментів, 1976, 1987) та М. Дремлюга (концерт для бандури з симфонічним оркестром (1987)).

Неординарність позиції Миколи Дремлюги (1917–1998) у наведеному переліку визначається тим, що він став одним з перших фахових композиторів, який планомірно опановував провідні форми академічного музикування для бандури в тісній співпраці з виконавцями-практиками. Його масштабний доробок (у т.ч. бандурний) стабільно фігурує у наукових працях різного спрямування. Такими є істотні дослідження у галузі історії фахової освіти Оксани Дубас («Становлення і розвиток професійної бандурної освіти в Україні (XVII – перша половина ХХ ст.)», К., 2008); присвячені творчій діяльності окремих визначних митців: праця Івана Панасюка («Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства», К., 2008 [5]); статті та дисертація Олександра Олексієнка («Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару», К., 2003 [4]). Сонатні жанри для бандури вивчала

Н. Морозевич [2; 3]. Однак в них відсутні характеристики його Концерту для бандури з симфонічним оркестром з позицій стильових установок, компаративних співставлень традицій та особливостей трактування сонатного циклу, чому присвячено дану роботу.

Відтак, метою нашої статті є аналіз музикознавчо-виконавського аспекту та композиційно-стильової специфіки концерту для бандури з оркестром М. Дремлюги.

Виклад основного матеріалу. До створення бандурного концерту М. Дремлюга набув ґрунтовний досвід у цьому жанрі в інших інструментальних сферах: у його доробку – 8 концертів для різних інструментів (в т.ч. для фортепіано, труби, скрипки, гобоя) із симфонічним оркестром. Іншим важливим аспектом оригінальної позиції у царині інструментальної музики стала добра обізнаність митця у галузі української фольклористики, що виявилось особливо принадним для роботи над бандурним репертуаром. І що найголовніше – доробок для бандури був орієнтований на конкретний виконавський потенціал інструменталіста-віртуоза, наділеного неабияким творчим хистом.

Співпраця композитора з С. Баштаном розпочалася з 1957 року і тривала до останніх років життя митця, залишивши найбільший порівняно з іншими композиторами обсяг творів для бандури. «Еволюція бандури – від простого, народного, акомпануючого інструмента до принципово нового, професійно-академічного, сольного-віртуозного – органічно поєдналась з багатьма паралельними і взаємозумовленими процесами: вдосконаленням конструкції інструмента, систематизацією професійної музичної освіти, створенням оригінального репертуару, в т.ч. сольного-інструментального (якого до цього майже не існувало), розширенням географії бандурного мистецтва в Україні, появою нової генерації концертних виконавців, виходом українських бандуристів на світові мистецькі терени» [5, 13].

Для розвитку бандурного виконавства поява творів М. Дремлюги мала велике значення. Склавши основу педагогічного та концертного репертуару, вони стали важливим чинником формування школи академічного бандурного виконавства.

Композитор послідовно розкривав виразові та віртуозні можливості бандури. У його доробку твори різних жанрів та різних рівнів складності. Це програмні мініатюри й концертні п'єси («Баркарола», «Марш», «Танець», «Лірична пісня», Пасакалія, «Елегія», Рондо, «Дума», Капричіо), три сюїти, «Поема-рапсодія» для бандури з фортепіано, три сонати (№ 1 e-moll у 4 ч., № 2 D-dur у 3 ч., № 3 G-dur у 2 ч.) та вищезгаданий Концерт.

Створення Миколою Дремлюгою Концерту для бандури із симфонічним оркестром стало визначною подією в розвитку української музичної культури. Його поява мала велике значення у світі бандурного мистецтва, завдяки поєднанню яскраво мелодичного тематизму, композиційно завершеної форми наділеної якісно новим рівнем художніх і технічно-виконавських проблем.

Концерт для бандури з симфонічним оркестром М. Дремлюги – яскравий за образним змістом, нетрадиційний двохчастинний цикл (I ч. – Allegro moderato, II ч. – Allegro), що є зразком лірико-епічного типу симфонізму. Це засвідчує близькість його власних мистецьких позицій до стильових орієнтирів його наставника у класі композиції – Л. Ревуцького.

У творі експоновано дві музично-інтонаційні сфери, які тісно пов'язані з українським народнопісенним мелосом: у першій частині концерту переважає героїко-лірична образність, у другій – лірико-танцювальна.

Перша частина має сонатну форму із невеликим акордовим вступом оркестру, в якому вчуваються інтонації козацьких пісень. Він побудований на інтонації етнохарактерного звороту (низхідного тетраорду) з прохідним хроматизмом. Колористичній і, водночас, нейтральній гармонізації притаманні відхилення до побічних трізвуків та їх ладові трансформації:

$t^5_3 - DD \rightarrow VII^4_3 - III^5_3 - VI^{понт. III} - t^5_3 - S^5_3 - III^5_3 - D_{11} \xrightarrow{6} III^5_3 - t^5_3$

Головна партія (ц. 1, Allegro moderato, e-moll з IV# та VI# ступенями), яка поєднує риси емоційної декламації та думної заплачки, викладена у простій тричастинній формі зі скороченою репризою та почерговим експонуванням теми солістом і оркестром.

Початково вона експонується солістом (її будова 6+6 тт.). Це активна, експресивна, напориста за характером тема, поєднує риси емоційної декламації та думної заплачки. Активізація та внутрішня динаміка підкреслюються пунктирами (як у партії соліста, так і в оркестрі), альтерацією ступенів (з IV# та VI# ступені у високому регістрі та VII# - в низькому), октавним дублюваннями мелодії та акцентуваннями окремих фраз. Водночас ця тема наділена низкою фольклорних ознак: розташування альтерованих ступенів за взірцем кобзарських «жалів», повторність тріольних та шіснадцяткових остинатних зворотів, що перекидає лінію тяглості від кобзарських перегр-імпровізацій.

Протягом усього викладу зберігається домінування партії соліста на тлі ритмізованої акордово-тонічної педалі оркестру.

У її середньому розділі тема проводиться почергово в оркестрі (a-moll, IV# та VI# у перемінних метрах 5/4 та 4/4) та в a-moll (з IV# та VI# ступенями), F-dur та H-dur у соліста. Йому притаманний декламаційно-епічний характер. Виклад його основного матеріалу опирається на діалог оркестру та соліста. Ефект бурдонних квінт і рівномірне чергування шістнадцятих тривалостей у середньому регістрі створюють фон для розвитку мелодії думного характеру в притаманному для національної ладо-інтонаційної сфери з елементами гуцульського a-moll та двічі гармонічного F-dur. Вищеназвані характеристики, як і варіантний тип музичного розвитку, підкреслюють зв'язок з традиціями народно-інструментального музикування, кобзарською традицією. Ця тема доповнює першу тему головної партії своїм епічним началом, проте зберігає її тривожність і драматичну схвильованість.

Скорочена репріза містить модуляційний перехід-зв'язку з основної в домінантову тональність (тональність побічної партії). Побічна партія (ц. 3, h-moll, *p*, 3/4) переносить у зовсім іншу образну сферу ідилічних образів природи, витонченої журливої лірики. Вона має лірично-пісенний характер та синтезує жанрові ознаки ліричних веснянок-закличок і викликає яскраві асоціації з веснянковою темою з Симфонії № 2 Л. Ревуцького. Водночас ці риси доповнено жанровою опорою на баркаролу, що зумовлено хвилеподібним супроводом.

Тема базується на пентахорді із подальшим розширенням діапазону в процесі варіаційного розвитку і почергово експонується оркестром та бандурою. У крайніх розділах вона викладена в дуетній фактурі. Середній розділ (4-та цифра) містить похідний контраст. У ньому домінує партія соліста, яка не просто експонується, а бурхливо розвивається, створюючи локальну кульмінацію експозиції.

У репрізному проведенні теми з'являється типово романтична акордова пульсація у партії бандури, що матиме в подальшому наскрізне значення.

Розробка стисла і динамічна, знаменується вторгненням матеріалу головної партії (ц. 6, G-dur, *f*). Вона чітко членується на два контрастні розділи. У першому матеріал головної партії почергово поводить у наступних тональностях:

G-dur – A-dur – D-dur – A-dur – d-moll – a-moll – e-moll – C-dur – c-moll – e-moll.

Другий розділ розробки – віртуозна каденція бандури соло в межах домінантового предикту до репрізи, який містить подальший стрімкий висхідний рух шістнадцятими та їх секстолями до кульмінаційної трелі. У цьому епізоді композитор широко послуговується засобами варіантної перегармонізації, притаманної народно-інструментальному виконавству.

У репризі теми експозиції викладені в основній тональності: головна партія виконується почергово оркестром та солістом з динамічним переходом-пасажем, на який накладається побічна партія. Реприза (ц. 8, e-moll) відкривається дуже компактним викладом першого розділу головної партії (7 тт.) в оркестрі, тема середнього розділу (cis-moll, 4 + 4 + 2 тт. зв'язки-переходу) – викладена солістом. Зв'язуючий розділ у соліста не лише розростається до 5 тактів, але й накладається на подальше експонування побічної партії в оркестрі (e-moll, *mf*, 3/4), поступаючись місцем оркестровому звучанню.

У темі домінує оркестрове звучання і лише в репризному проведенні її тричастинної форми у віртуозному розвиненому викладі бандура виконує тему приховано-поліфонічного голосу з м'яким пластичним дублюванням оркестру. Широкий розвиток підводить до невеликого сольного каденційного розділу (11 тт.) та генеральної коди-кульмінації (ц. 12, *ff*, e-moll, 3/4), яка розпочинається в партії оркестру на фоні бандури в основній тональності, а згодом, насичуючись кульмінаційною патетикою, звучить у соліста.

Матеріал оркестрової коди виростає з початкової поспівки побічної партії. Завдяки октавним акордовим дублюванням та ритмічній спрощеності, а також тріольній акордовій бандурній пульсації на переможному *ff*, вона набуває патетичного та пристрасного характеру. Заключне співзвуччя збагачує тонічну педаль (e-moll), бітональним комплексом (e-moll – G-dur.)

Друга частина (Allegro) – танцювально-жанровий фінал вносить образний і темповий контраст. Вона більш рухлива і колористично-грайлива, з елементами танцювальності. Цей розділ має форму подвійних варіацій з рисами тричастинності. Він також починається акордовим вступом – восьмитактовою акордовою темою з колористичним співставленням далеких тональностей, яка задає жанр, ритм, характер і тип руху.

Основна тема (ц. 3, 9 т., E-dur, 4/4, *f*) експонується бандурою (оркестр долучається до метрично мірного акомпаненту-гармонізації). Це – весільна пісня «Вибирала мати», яка надалі розвивається за принципом варіацій на *soprano-ostinato*.

Так, перша варіація – у C-dur, її виклад близький до експозиційного з невеликим фактурним розвитком. Після п'ятитактової віртуозної переклички (ц. 14) у соліста викладається друга варіація – у fis-moll, де тема завуальована у акордових репетиціях-tremolando.

У наступній варіації проведення теми доручається оркестру (A-dur, *mf*), після чого тема дублюється солістом (E-dur з розщепленим III ступенем, *p*), діалогічно в оркестрі та соліста у вигляді лірико-пісенної імпровізації.

Чергова імпровізаційна зв'язка підводить до центрального розділу форми (від ц. 16, *Meno mosso*). Він має розробковий характер завдяки мінливому тональному плану та постійній зміні домінант виконавців: бандури (D-dur – fis moll – cis-moll) та оркестру (A-dur – fis-moll – h-moll – D-dur). Однак, у ньому також присутня варіаційність. В основу цієї побудови покладено нову підкреслено просту, лірично-пісенну тему. Її виклад бітональний, у гармонізації рівною мірою присутні ознаки D-dur та h-moll. Перша варіація в оркестрі викладена в a-moll, друга – (тут домінує соліст) повертає до бітональності (D-dur – h-moll), наступні – обидві оркестрові – відповідно у E-dur та F-dur. Подібний прийом яскраво засвідчує риси етнічного колективного музикування з яскравими тонально-ладовими та інтонаційними контрастами при зміні танцювальних «колін».

Репризний розділ вводиться зв'язкою домінантового забарвлення до E-dur – одноіменного ладу до основної тональності концерту, у ньому знову використовується великотецеве співставлення тонік: E-dur (оркестр) – C-dur (оркестр) – E-dur (бандура). А у подальшому викладі низки варіацій чергуються провідні ролі соліста та оркестру.

Кода фіналу (ц. 20) включає тематичні ремінісценції – побічну партію з I ч., видозмінену ладом і ритмічно, та тему вступу з попередньої частини (E-dur, *ff*) в ущільненій

фактурі. Вона присвячена типовому концертуванню – грі-змагання соліста й оркестру з почерговою демонстрацією технічних і тембральних можливостей.

Концерт М. Дремлюги для бандури із симфонічним оркестром є прикладом синтезування засад академічного виконавства, суто бандурного та етно-інструментального музикування загалом. Цей твір був обов'язковим на Міжнародному конкурсі ім. Г. Хоткевича (2001). «За типом композиції та деякими іншими стильовими ознаками концерт близький до третьої сонати, що виявляється у двофазності композиції з помірно швидкою першою частиною та ще більш віртуозним фіналом, речитативності мелодики у солюючого інструмента, різноманітності прийомів виконавської техніки, виразній національній основі музики» [4, 29–33].

Маючи двочастинну композицію, твір є наближеним до романтичних зразків вільно трактованого сонатного циклу. Стислість форми компенсується багатотемністю, багаторівневим контрастом індивідуалізованих розділів. Натомість відсутність драматизму, конфліктності тем, заміна їх контрастом, взаємодоповненням фольклорно-ліричного та епічного начал, картинність та колористика, наявність обрамлень, засвідчують ознаки лірико-драматичного симфонізму.

З погляду взаємодії виконавських партій, можемо віднести цей твір до типу паритетних концертів, для якого характерні високий рівень розвитку сольної й оркестрової партій та конфліктний характер музичної драматургії. Відсутність у першій частині принципу подвійної композиції (оркестру і соліста), що був у класиків одним із головних факторів прояву принципу концертування як змагання, сповна компенсується симфонізацією музичного розвитку обох партій тематичними «перегуками» соліста й оркестру, їх взаємопроникненням.

Висновки. Досліджуваний концерт – доволі складний для виконання твір, містить в собі низку інтонаційних, гармонічних, фактурних та інших труднощів. Заслугує уваги й обізнаність автора у технічних і виразових можливостях інструмента, тобто у зручності застосування різноманітних виконавських прийомів, притаманних фактурному викладу бандури: гра на верхньому ряді, акордові пасажі, дрібна техніка (тріолі, квінтолі, секстолі). При цьому композитор ґрунтувався на вивченні можливостей інструмента, не тільки враховуючи вже існуючі прийоми, а й відкриваючи шлях до формування нових видів техніки, що зумовлене специфікою драматургії твору, яскравими змінами та трансформацією образів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Дутчак В. До джерел становлення професійного репертуару для бандури / В. Дутчак // Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. мат. між нар. наук.-практ. конф. (Львів, ЛДМА ім. М. Лисенка, 10.04.2006) – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 33–40.
2. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. Морозевич – О., 2003. – 16 с.
3. Морозевич Н. Сучасне бандурне мистецтво: ідейно-художні та музично-виражальні засади / Н. Морозевич // Наукові записки. Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль, Київ : ТНПУ ім. В. Гнатюка, НМАУ ім. П. Чайковського, 2006. – № 1 (16). – С. 75–80.
4. Олексієнко О. Музика для бандури у творчості Миколи Дремлюги / О. Олексієнко // Бандура. – 2002. – № 77. – С. 29–33.
5. Панасюк І. Переплелись роки й бандури струни (Сергій Васильович Баштан – кобзар нової доби) / І. Панасюк. – К. : ЛК Мейкер, 2002. – 132 с.

Статтю подано до редакції 10.03.2014 р.