

Г. Топоровська), педагог-композитор (Л. Федорова), педагог-науковець (Н. Морозевич, Л. Мандзюк) та педагог-майстер (В. Кушпет) – найсильнішу позицію займає педагог-виконавець, що запрограмовано фундаментальним педагогічно-виконавським досвідом самого С.В. Баштана.

Поліпрофільюючий тип, представлений синтезом чотирьох професійних амплуа у творчості Р. Гриньківа як педагога, виконавця, композитора, майстра, є найвагомим свідченням продуктивності школи С.В. Баштана. Унікальність Р. Гриньківа робить його творчу постать кульмінацією як багаторічного педагогічного досвіду проф. С.В. Баштана, так і півстолітнього процесу розвитку київської школи академічного бандурного виконавства.

Література

1. Котляревський І. Про два типи шкіл – репродуктивні і продуктивні. – Рукопис. – 8 с. – (Рекомендовано до друку вченою радою НМАУ ім. П.І. Чайковського, протокол №9 від 28.03.2006 р.).

*Пасічник Л.,
(Івано-Франківськ)*

НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ У ФОЛЬКЛОРНІЙ ПІСЕННІЙ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

У дослідженні народно-інструментального ансамблевого музикування в Україні, поряд з писемними та іконографічними пам'ятками, літературними та фонографічними джерелами, вагоме значення має українська народнопісенна творчість. Зокрема у багатьох зразках народних пісень часто знаходимо інформацію про побутування різних музичних інструментів та їх сумісну гру. Наприклад, коломийка:

Грають скрипки, грають дутки (дуда, коза)

Флойри тисові

Одна любка в Криворівни,

Друга в Ясеніві [10, 141].

Можна наводити ще безліч прикладів. Але слід зазначити, що саме завдяки народним пісням збережена інформація про різноманітні ансамблі народних інструментів та їх використання у побуті українців. Серед найбільш поширених складів ансамблів зустрічаємо: неоднорідні – скрипка й цимбали, скрипка і бас, (басоля), кобза і сопілка, бубни і труби, цимбали і

літаври, гуслі і дримба,(у лемків – орган). Труби і дзвони; однорідні – со-пілки, цимбали, скрипки, трембіти, дримби, бубни та ін.

Поряд з еволюціонуванням самого поняття “український народно-інструментальний ансамбль” паралельно розвивалась народно-інструментальна музика у всій своїй жанровій різноманітності. На початковому етапі свого становлення це були інструментальні награвання, що супроводжували магічно-ритуальні дієства. У весільних обрядах використовувалась так звана народно-інструментальна музика обрядово-ритуальної дії. Виконання танцювальної музики для розважання – у виступах скоморохів, ансамблів “троїстих музик” тощо. Окрім цього інструментальна музика у виконанні народних ансамблів виступала у ролі сигнальної (військова музика, для скликання, збору на віче, громадське зібрання тощо).

Досить часто у пісенному фольклорі українців зустрічаємо слова “музика” і “музики”:

Ой музики-музиченьки –
На що ви граєте?
На що мені молодому
Жалю завдаєте? [9, 19].

Як зазначає І.Хоткевич [2, 20], слово “музика” вживається у народних піснях не в значенні музиканта взагалі, “а власне скрипка”. Значення слова “музика” слід розуміти як скорочену назву ансамблю “троїстих музик”. Серед науковців, що вивчали чи продовжують вивчати традиції народно-інструментального ансамблевого мистецтва України, проблема дослідження ансамблю “троїстих музик” передбачає перш за все визначення сутності цього унікального явища. Пояснення щодо походження терміну “троїста музика” у багатьох авторів досить неоднозначні.

Доктор мистецтвознавства І.Мацієвський подає сучасне обґрунтування походження терміну “троїста музика”: “Термін “троїста музика” (буквально: потроєна музика, або потроєний скрипаль) в Україні і в Білорусії достатньо широко застосовується в побуті, і особливо в різноманітній літературі по відношенню до традиційних сільських інструментальних ансамблів танцювальної музики” [6, 95-96]. На думку автора, термін “троїста музика” – означає “три музиканти” – не зовсім точно. На це є дві причини:

1) кількість музикантів в ансамблі може бути різною, “число “три” далеко не найбільш розповсюджене “; 2) існування в народі інших типів ансамблів, що інколи теж можуть називатись “троїстими музиками” [6].

За інструментальним та кількісним складом представлені у багатьох обрядових піснях (особливо весільних) ансамблі народних інструментів нагадують ансамблі “троїстих музик”.

Пускайте нас з хати
На двір танцювати
З скрипками, цимбалами,
З молодими боярами...
На двір танцювати
З скрипками, дудочками

З молодими дружечками [Приклад з додатку до дисертації № 85 О.Юсова] [11, 98-99].

У лемків ще й до сьогодні виконавців-скрипалів називають гудаками, тобто від назви скрипки – гудок (термін XII ст.):

Грали ми гудаци
Вчора до півночі –
Та ся не виспали
Мої чорні очі [9, 22].

Окремі згадки про інструментальну ансамблеву музику знаходимо в народних думах та історичних піснях XVI ст.:

А в долині бубни гудуть
Бо на заріз людей ведуть...[8, 8].

Отже, пісенні фольклорні джерела засвідчили про поширення і активне функціонування у побуті українців минулих століть, починаючи від прадавніх епох, всіх груп музичних інструментів (ударні, духові, струнні), що відповідно створювало передумови для генези народно-інструментального ансамблевого музикування.

Розвиток та поширення ансамблю “троїста музика” серед українців були пов’язані з музичним інструментарієм, що отримав популярність і широке розповсюдження у побуті українців впродовж кінця XVI – XIX століть. Зокрема, скрипку та цимбали вчені дослідники вважають основою ансамблю “троїсти музики” і першопричиною його зародження. Струнно-смичковий інструментарій слов’ян, зокрема українців, став передумовою активного розвитку вітчизняного народно-інструментального ансамблевого виконавства.

Різноманітність складів “троїстих музик” є свідченням широкого використання цього ансамблю, зокрема в обрядово-ритуальних дійствах, для виконання української весільної а танцювальної інструментальної музики; популярність ансамблю поряд з оркестрами в поміщицьких садибах, дворах магнатів, козацько-гетьманської старшини; великий розмах сімейно-побутового музикування. У період XX ст. “троїста музика” стала важливим чинником творення народно-інструментальної музики, тобто її локальною зоною збереження, активного функціонування і передачі наступним поколінням у формі усної традиції.

Література

1. Весільні пісні: У 2-х кн.– Кн. 1. – Серія: Українська народна творчість / Упоряд. і примітки М.М.Шубровської, нотн. матеріал А.І.Іваницького. – К.: Наукова думка, 1982. – 870 с.
2. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти – К.: Наукова думка, 1967. – 244 с.
3. Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року / Упоряд., предм. і примітки О.І.Дея, нотн. матеріал А.І.Гуменюка, відп. ред. М.Т.Рильський. – К.: Вид-во АНУРСР, 1963. – 670 с.
4. Історія української музики: В 6 т. / АН УРСР. ІМФЕ ім.М.Т.Рильського; Редкол.: М.М.Гордійчук/ голова та ін. – Т.І.: Від найдавніших часів до середини ХІХ століття / Авт. кол.: Л.Б. Архімович та ін.: Редкол.: М.М. Гордійчук / відп. ред. / та ін. – К.: Наукова думка, 1989. – 362 с.
5. Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К.: Музична Україна, 1990. – 336 с.
6. Мацієвський І. “Троїста музика” (До питання про традиційні інструментальні ансамблі) // Ігри та співголосся. Конто нація. Музико логічні розвідки. – Тернопіль: Астон, 2002. – С. 95-111.
7. Пісенний віточок: Українські народні пісні / Упоряд. А.Я.Михалко. – К.: Криниця, 2005. – 288 с.
8. Українські народні думки та історичні пісні: Зб.: Для серед. та ст. шк. віку / Упоряд. О.Таланчу; Передм. Б.Кирдана; Худож. К.Музика. – 2 вид., доп. – К.: Веселка, 1993. – 870 с.
9. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків: Держ. вид-во України, 1930. – 290 с.
10. Шухевич В. Гуцульщина. – Львів: НТШ, 1904. – Т. VII – Ч. IV – С. 25-241.
11. Юсов О. Музичний фольклор України. – Т.І: Музика в українському народному побуті / Додаток до дисертації. – К., 1968. – 362 с.

Самітов В.З.,

*канд. мистецтвознавства
докторант НМАУ ім. Чайковського*

ДО ПРОБЛЕМ У МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Проблема мислення людини постійно знаходиться в процесуальному стані дослідження, оскільки як окрема людина, так і її природне оточення асимілюють і генерують нові відчуття-почуття, а отже, безпосередньо здійснюють вплив на протікання розумових (інтелектуально-почуттєвих) процесів. Процесуальність цієї двоєдиної динамічної (в широкому розумінні) психологічної модифікації нескінченна і тому “аналіз + синтез = синтез + аналіз” у розкритті закономірностей теж має часово-процесуальний,