Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

Збірник наукових праць

Рівне – 2019

УДК 7.071.5
Г 69

Друкується за ухвалою Вченої ради Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (протокол №4 від 30 квітня 2019 р.)

Редакційна колегія:

Сверлюк Я.В. – доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту мистецтв РДГУ;

Дутчак В.Г. **–** доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;

Лабунець В.М. **–** доктор педагогічних наук, професор, декан педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка;

Мельничук С.Ф. – заслужений діяч мистецтв України, Народний артист України, професор, завідувач кафедри народних інструментів Інституту мистецтв РДГУ;

Грищенко Ю.В. – кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник, старший науковий співробітник відділу змісту і технологій педагогічної освіти Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України;

Прокопович Т.Ю. – кандидат мистецтвознавства, доцент Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;

Шиманський П.Й. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музично-практичної підготовки факультету мистецтв СНУ імені Лесі Українки.

Рецензенти:

Горбенко С.С. – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова;

Туріна О.А. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри виконавських дисциплін №1 Київської муніципальної академії музики імені Р.Глієра.

Редактор-упорядник – Горіна Л.І.

Г 69 **Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність** : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв; редактор-упорядник Л.І. Горіна. – Рівне : Волин. обереги, 2019. – 252 с.

ISBN 978-966-416-649-9

Збірник охоплює широкий спектр питань народно-інструментального виконавства і містить культурологічні проблеми сучасного мистецтва та соціально-психологічні проблеми національної музичної освіти. Теми розглядаються в різних аспектах історії, теорії і практики регіонального виконавства в Україні та мистецтва української діаспори.

Видання розраховане на наукових працівників, викладачів, аспірантів, студентів мистецьких навчальних закладів, а також на широке коло спеціалістів і читачів, які цікавляться питаннями розвитку жанру народно-інструментального виконавства.

УДК 7.071.5

© Інститут мистецтв РДГУ, 2019
© "Волинські обереги", 2019

ISBN 978-966-416-649-9

ЗМІСТ

Розділ І.
Історія народно-інструментального мистецтва

Беца М. В. Реконструкція творчості кобзаря Остапа Вересая в сучасному народно-інструментальному виконавстві 5

Бовсунівська Н. М. Історія народно-інструментального мистецтва української діаспори Канади та Сполучених Штатів Америки (кінець XIX – середина XX століття) 12

Брухаль І. Г. Становлення цимбального професіоналізму. Школа 22

Даюк Ж. Ю., Прокопюк Л. В. Вдосконалення виражальних можливостей баяна як стимул до розвитку виконавської техніки 33

Дмитрієва І. Л. Дослідження історії кобзарства у творчому доробку Володимира Кушпета..... 40

Дуда Л. І. Музичний фольклор у творчості бандуристів української діаспори..... 47

Дутчак В. Г. Взаємодія музичної та літературної площини мистецтва української діаспори (на прикладі композиторської творчості для бандури) 54

Жовнір С. С. Актуалізація творчості Ейтора Вілла Лобоса в сучасному гітарному мистецтві 64

Козачук І. Р. Сопілкарство Рівненщини XX-XXI століття 71

Комаринська О. О. Конструктивне удосконалення бандури як чинник формування концертного репертуару..... 79

Кубік О. Є. Капели бандуристів України та української діаспори в контексті взаємодії вокально-інструментального та хорового виконавства..... 87

Порцева А. М., Порцев М. В. Михайло Вербицький – основоположник гітарної школи в Західній Україні..... 94

Стрижиборода П. В. Засади програмності у гітарній творчості Штепана Рака 103

Томашівська М. М. Гуцульські музичні інструменти з обертоновим інтонуванням: тилинка, трембіта, дримба..... 109

Фабрика-Процька О. Р. Виконавська діяльність народного ансамблю пісні і танцю «Лемковина» у контексті розвитку українського народно-пісенного мистецтва (до 50-річного ювілею)..... 114

Федорняк Н. Б. Взаємодія мистецтв на українських фестивалях Північної Америки 123

Чеченя К. А. Деякі питання організації та проведення мистецьких конкурсів 130

Розділ ІІ.

Теорія та практика музично-виконавського мистецтва

Дзяман З. В. Домра і транскрипції з інших музичних інструментів 135

Князєв В. Ф. Твори малої форми у баянному доробку Ф. Анжеліса (аспекти виконавської інтерпретації)..... 142

Приймак А. М. Особливості виконавської інтерпретації скрипкових концертів В. А. Моцарта 150

Волошина Л. І. Сучасна технологія розвитку емоційної чутливості учнів молодших класів мистецьких шкіл засобами українського пісенного фольклору на уроках сольфеджіо, імпровізації та композиції 156

Гаврилюк І. В. Педагогічні принципи Анатолія Грицая в контексті формування вокальної культури бандуриста..... 162

Горіна Л. І. Педагогічні умови формування лідерських якостей в класі ансамблю 168

Дмитренко М. І. Актуальність та методи популяризації навчання гри на домрі (кобзі) учнів «цифрового покоління»..... 174

Катеринчик А. В. Основи професійного звуковидобування скрипаля..... 182

Корейчук М. П., Бондарчук А. Я. Деякі поради керівникам інструментальних та вокально-інструментальних ансамблів (методика) 189

Маринін І. Г. Структура компетентності вчителя музичного мистецтва – керівника шкільного народно-інструментального колективу 197

Стус М. М. Розвиток асоціативного мислення учня-скрипаля..... 206

Турчин Г. П. Педагогічні підходи у формуванні творчої індивідуальності студента-музиканта 212

Ткаченко Л. І. Важливі аспекти початкового періоду навчання гри на бандурі у світлі сучасних наукових досліджень 219

Цимбал А. І. Формування виконавських навичок баяністів на початковому етапі навчання 226

Чайка С. В. Формування інтересу у майбутніх учителів музичного мистецтва до фольклорних творів у ансамблі бандуристів 233

Шаплюк Ю. О. Сучасні технології та педагогічні методики формування творчої самостійності учнів в умовах роботи шкіл естетичного виховання..... 240

Про авторів 247

УДК 7808:789.614.331

А.М. Приймак,
м. Рівне

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СКРИПКОВИХ КОНЦЕРТІВ В. А. МОЦАРТА

У даній роботі розглянуто історичний контекст та стилістичні особливості виконавської інтерпретації. Крім того, роль вокальної музики у формуванні музичної мови і форми концертів. Значення каденції за часів Моцарта, зв'язок із сьогоденням.

Ключові слова: методика, скрипковий концерт, інтерпретація, стилістика, Моцарт.

В данной работе рассмотрено исторический контекст и стилистические особенности исполнительской интерпретации. Кроме того, значение вокальной музыки в формировании музыкального языка и формы концертов. Роль каденции во времена Моцарта, связь с настоящим временем.

Ключевые слова: методика, скрипичный концерт, интерпретация, стилистика, Моцарт.

In this article the historical context and stylistic features of performing interpretation are considered. In addition, the role of vocal music in the formation of musical language and the form of concerts. The significance of cadence in the times of Mozart, the connection with modernity.

Keywords: method, violin concert, interpretation, stylistics, Mozart.

Інтерпретація творів класики, зокрема концертів Моцарта, до сих пір є актуальною проблемою сучасного виконавського мистецтва. Музиканти-виконавці і теоретики традиційно вважали її дуже складною, сперечалися і сперечаються про підходи до виконання творів Моцарта, про критерії стилістичної коректності.

Щоб в якійсь мірі наблизитися до стилістичної та історичної достовірності трактування, важливо уявляти образ Моцарта – скрипаля, естетичні погляди композитора і його сучасників на виконання музичного твору.

Вольфганг з дитинства навчався грі на двох інструментах: скрипці та клавірі. В зрілому віці він поступово відходить від скрипки, явно віддаючи перевагу клавішним інструментам. Порівняно зі скрипкою, клавір вабив Моцарта більш широкими можливостями. Він дозволяв композитору не лише демонструвати свій віртуозний талант в сольному амплуа, але й керувати виконанням своїх творів, забезпечуючи найбільш вірне їхнє трактування.

Як відомо, Моцарт охоче навчав композиції і грі на клавірі, проте ніколи не давав уроків скрипкової гри. Разом з тим, як скрипаль, він володів безсумнівним даром, що відмічали всі сучасники, яким поталанило його почути. "Сердечність" і "душевність" є основними якостями, притаманними Моцарту – виконавцю. Віртуозність сама по собі не задовольняла Моцарта, значно більше він цінував смак і відчуття; сам грав надзвичайно виразно, натхненно і з надзвичайною грацією [1, с.99].

Окрім "чуттєвості" та "смаку" не менш важливу роль для Моцарта мали тісно пов'язані з ними природність і невимушеність виконання, коли пасажі течуть плавно і технічні складнощі абсолютно не кидаються в очі. Важливим критерієм оцінки виконання для композитора була також якість звуку [7].

Ще однією якістю, яка свідчить на думку Моцарта про рівень виконання є володіння темпом: вміння, з однієї сторони, витримати його, а з іншої – тонко використовувати прийом rubato, не порушуючи при цьому композиційної цілісності [7]. Отже, виконавський ідеал Моцарта складали відчуття і смак, природність та невимушеність, красивий звук, володіння темпом і прийомом rubato.

Слід також згадати, що Моцарт був неперевершеним майстром імпровізації як на клавірі, так і на скрипці. Знаючи, що саме грав Моцарт, нескладно відновити і його приблизні технічні можливості. Можна з впевненістю сказати, що, окрім гарного звуку та виразного виконання композитор майстерно володів смичком, мав досить розвинену штрихову техніку, грав нескладні подвійні ноти і, в цілому, чудово відчував природу інструмента.

Батько В. Моцарта, Леопольд, порівнював звук скрипки із людським голосом, з чого випливало, що звук на скрипці мусить бути абсолютно рівним. При цьому обов'язково спостерігати, щоб струни не перекривали одна одну за силою звучання. Виходячи з цього, найбільш цінними якостями скрипкового тону вважались приємний, рівний тембр, максимально наближений за своїми барвами та виразністю до людського голосу.

Забарвлення звучання залежить від жанру та характеру того чи іншого твору. Завдання грамотного виконавця у вірному трактуванні задуму композитора, виходячи із тих вказівок, якими він "наситив" нотний текст свого твору, а також у вмінні максимально точно відчути і передати емоційний стан і настрій, закладений в музиці.

Як відомо, В.А.Моцарт був завжди дуже уважним до запису своїх творів. Характер, темп, артикуляція, лад і тональність – все було ретельно продумано і слугувало свого роду підказкою виконавцю.

Існують різні погляди і традиції стосовно характеру звучання творів Моцарта. Відомо, що з часів Бетховена сприйняття звучності і вимоги до неї зазнали суттєвих змін. В зв'язку з розвитком інструментарію, з переходом із салонів у великі концертні зали, зміни аудиторії виникали нові вимоги до звуковидобування. Тонкість, вишуканість та філігранність замінилися масштабністю і натиском, при цьому не завжди враховувався історичний контекст і стилістичні особливості творчості того чи іншого композитора. Особливо яскраво ці тенденції проявлялися в епоху романтизму, коли суб'єктивне сприйняття дійсності в цілому і частково музики, а також індивідуальна манера виконання цінувалась більше, ніж стилістична точність.

В середині XX ст. зростає інтерес до виконавства, основне завдання якого – звуковий еталон XVII-XVIII ст., починаючи з інструментарію, прийомів та закінчуючи спробою відтворити атмосферу того часу. Такі прагнення не завжди знаходили відгук і розуміння у сучасної публіки, що звикла до зовсім іншої естетики звуку. Тому, найбільш вірним в цьому питанні буде знайти відповідне втілення стилю і звучання тієї епохи посередництвом сучасних прийомів і інструментів.

Не дивлячись на різноманітність підходів до звучання творів Моцарта, більшість із них сходяться на думці, що в пріоритеті є прозорість, легкість і філігранна чіткість. Так, знаменитий радянський педагог В. Григор'єв зазначав, що скрипкові концерти Моцарта потрібно виконувати сріблястим, "польотним" звуком [5, с. 30]. А Єва і Пауль Бадура-Скода писали: "Звучність в творах Моцарта завжди має бути благородна, аристократична. Моцарту відомі і солодке захоплення звуками і темні глибини почуттів: багатоманітність його настроїв неможливо порахувати, але й в моменти найвищого напруження звучність його залишається прозорою і прекрасною" [4, с. 34].

У творах Моцарта присутнє темпове позначення, нерідко з доповненнями. Наприклад, в скрипкових концертах зустрічаються такі позначення, як andante cantabile (повільно і співуче), andante grazioso (повільно і граціозно), allegro aperto (швидко і відкрито), tempo di menuetto (в темпі менуету), тощо. Сам композитор неодноразово згадував про те, що однією з найбільш цінних якостей хорошого виконавця є вміння тримати єдиний темп. При цьому важливо вибрати правильний рух, що дозволяє найбільш достовірно передати характер і настрій твору. "Щоб нам сьогодні зрозуміти темпові задуми композитора, недостатньо знати відповідні слова, так як їх сенс неодноразово змінювався протягом століть – писав Н. Арнонкур. – Ми повинні розбиратися в тому, як їх трактували за часів композитора" [2, с. 129].

Цей вислів особливо актуальний щодо середини темпової шкали. Так, наприклад andante за часів Моцарта відносилось до рухливих темпів, і, відповідно, andantino ("трохи andante"), як і meno andante означало більш повільний темп, а piu andante чи molto andante – більш рухливий темп. Не менш важливу роль у визначенні потрібного характеру руху і темпу в творчості Моцарта відіграє позначення розміру. Особливо важливо розрізняти між собою 4/4 і alla breve, які виконуються абсолютно по-різному. Розмір 4/4 має достатньо розмірену акцентуацію в середніх темпах (чотири акценти різної сили), дуже детальну – в повільних, і саму просту – в швидких. Якщо говорити про alla breve, воно передбачає не тільки більш швидкий темп в порівнянні з чотирьох-четвертним тактом, але й більш обмежену кількість акцентованих долей (або дві, або одна). Розрізняються вони на слух.

Розміри 2/4 і 3/4 теж можуть мати різну акцентуацію, в залежності від темпу і жанру твору. Наприклад, розміру 2/4 відповідають такі жанри, як контрданс, гавот а також пісні і арії. Ось певні особливості розміру 3/4: в творах, написаних в жанрі менуету (це – оперні арії, перші частини сонатних циклів, розділи мес) трьохдольність не така стрімка; в ній рідко відчувається один головний акцент і два слабких, оскільки в менуеті на кожну долю один "крок". Тут діє закономірність: чим повільніший темп і чим більше нот в такті, тим більш деталізована акцентуація.

Важливим моментом у вірному визначенні темпу є артикуляційні і штрихові позначення композитора. Наприклад, шістнадцяті, що поєднують штрихові комбінації легато і гострих, відстрибуючих нот, не можуть виконуватись в дуже швидкому темпі, оскільки артикуляційні градації легатного і гострого вимовляння будуть розмиті і не розрізнятимуться слухом. Інша справа, якщо фрагмент виписаний рівними шістнадцятими, що в швидкому темпі виконується, як perpetum mobile.

Аналізуючи чи виконуючи скрипкові концерти Моцарта, потрібно бути дуже обережними у розшифруванні прикрас, особливо у виконанні форшлагів і трелей.

Л.Моцарт пропонував розрізняти висхідні та низхідні форшлаги. Останні з них ділились на довгі і короткі. Довгі, як правило, виконуються на сильну долю, за рахунок звучання основної ноти, забираючи половину її часу. Короткі навпаки: виконувались легко і швидко, так, щоб акцент приходився на основний тон.

В скрипкових концертах Моцарта зустрічаються два види низхідних форшлагів. При цьому є випадки, коли спосіб виконання не викликає сумнівів (середній розділ першої частини концерту KV219); та

випадки, коли сумніви все ж, є (тема фіналу концерту KV219), де запис передбачає виконання довгого, однак, характер потребує грати це місце з коротким форшлагом.

Певні розбіжності є і на рахунок виконання трелей. В скрипкових концертах Моцарта є два їх види: з форшлагом і без. Перший використовується в таких випадках: 1) якщо основний тон трелі повторює попередній звук; 2) якщо основний тон – на терцію вниз від попередньої ноти; 3) в короткій трелі.

На даний час закріпилась тенденція уніфікувати звучання трелей, приводячи їх до спільного знаменника: удар припадає на головний звук, попередня допоміжна нота непомітно і плавно "вводить" в трель.

Ще один аспект, який варто розглянути в зв'язку з прикрасами – це використання вібрато. По рекомендації Л.Моцарта, її використовують лише на довгих звуках. Вольфганг розділяв погляди батька, тому при виконанні його скрипкових концертів це, як ніколи, актуально.

До скрипкових концертів В.А.Моцарта написана величезна кількість каденцій. Виконавець старався написати свій варіант, виразити власне відношення до твору. Кожна епоха накладала відбиток на їх вигляд. Якщо за часів Моцарта каденція була місцем демонстрації мистецтва імпровізації і майстерності володіння інструментом і тому насичувалась віртуозними елементами, наближаючись до вільного фантазування, то пізніше в неї почали вкладати зовсім інший сенс. По-перше, вона стає більш тісно пов'язана з основним тематизмом частини, по-друге, починаючи зі скрипкових концертів Мендельсона, каденція змінює своє місцеположення (тепер вона звучить перед репризою відразу після розробки), таким чином, вона частково приймає на себе функцію розробки; і, по-третє, композитори стали фіксувати свої власні каденції.

Багато відомих виконавців, композиторів і педагогів – методистів писали каденції до скрипкових концертів Моцарта. Серед них – Жан – Дельфен Алар, Фріц Крейслер, Еміль Соре, Леопольд Ауер, Ежен Ізаї, Йозеф Іоахім, Карл Флеш, Давид Ойстрах, Костянтин Мострас та багато інших.

Для того, щоб оцінити ці каденції з точки зору принципів XVIII ст., і, перш за все, самого Моцарта, звернемося до його власних каденцій до клавірних концертів, близьких за часом створення до скрипкових. Всі вони володіють рядом спільних рис: відносна компактність (від 8-10 тактів до 20-22), опора на загальні форми руху (в основному, типові мелодико-гармонічні фігурації),тематичний матеріал концертів практично не використовується. Як виключення – концерт

KV175, де в каденції першої частини Моцарт проводить мотив із побічної партії (він приходиться приблизно на точку золотого перетину); в каденції до другої частини композитор теж звертається до побічної теми: вона звучить на початку, а потім "розчиняється" у фігураціях. Перевага надається пасажній техніці, в каденції до Рондо KV328 використовується контрапункт двох голосів з їх подальшою вертикальною перестановкою [3].

Велика частина каденцій, що виконуються в наш час орієнтована на сучасного слухача і виконавця, які, в свою чергу звикли до романтичних стандартів виконання концертів.

Виникає питання: в якій системі вибір каденцій має бути виправданий вимогами історичної достовірності? Скоріш за все, точкою відліку має стати загальна установка соліста і оркестрового диригента. Якщо на чільне місце ставляться принципи автентичності, то, скоріш за все слід орієнтуватися на каденції в дусі манери Моцарта, при цьому того часу, коли писались його скрипкові концерти. Тобто, вони повинні бути лаконічні, спиратися на типовий для Моцарта арсенал технічних прийомів.

Однак варто пам'ятати, що скрипкове виконавство не стоїть на місці, що концерти Моцарта грають і будуть грати сотні скрипалів, знаходячи баланс між виконавськими принципами не лише його часів, але й сьогодення. При чому каденція – якраз той епізод, де це співвідношення може бути виражено найбільш рельєфно.

Список використаних джерел

1.Алексеев А.Д. Моцарт всегда поэт. Об игре Моцарта // А.Д. Алексеев Как исполнять Моцарта ; [Сб. ст., сост. А.М.Меркулов]. – М. : Классика – XXI, 2007.

2.Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди / Н. Арнонкур. – М. : Классика – XXI, 2005. – 280 с.

3.Ауер Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики / общ. ред. И.Ямпольского. – М. : Музика. – 1965. – 205 с.

4.Бадура –Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта / Ева и Пауль Бадура – Скода. – М. : Музыка, 1972. – 464 с.

5.Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке / В.Ю. Григорьев. – М. : Классика – XXI,2006. – 256 с.

6.Мартинсен К., Вайсман В. Динамика, украшения, штрихи // Как исполнять Моцарта ; [Сб. ст., сост. А.М. Меркулов]. – М. : Классика – XXI, 2003. – 184 с.

7.Моцарт В.А. Полное собрание писем / В.А. Моцарт. – М. : Международные отношения, 2006. – 71 с.

Наукове видання

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

Збірник наукових праць

Редактор-упорядник
Горіна Л.І.

Технічний редактор
Власюк В.В.

Редакційна колегія не завжди поділяє погляди авторів, висвітлені у збірнику.
За достовірність фактів, точність цитат та можливі помилки повну відповідальність несуть автори опублікованих матеріалів.

Підписано до друку 15.05.2019 р. Формат 60х84 1/16. Папір офсет.
Ґарнітура «PT Serif». Друк офсет. Ум. друк. арк. 14,65. Наклад 100 пр. Зам. 35.
Видавництво «Волинські обереги».
33028 м. Рівне, вул. 16 Липня, 38; тел./факс: (0362) 62-03-97;
e-mail: oberegi97@ukr.net
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта
видавничої справи ДК № 270 від 07.12.2000 р.

Надруковано у друкарні видавництва «Волинські обереги».