

**Міністерство культури України
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка**

ОЛІЙНИК Олександр Леонідович



УДК 78.03+781.61+787.65/787.79

**РИТОРИЧНІ ЗАСАДИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ
ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ ДОМРИ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Львів — 2016

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової Міністерства культури України.

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
Маркова Олена Миколаївна,
Одеська національна музична академія
ім. А. В. Нежданової,
завідувач кафедри теоретичної
та прикладної культурології
(м. Київ)

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Давидов Микола Андрійович,
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського,
кафедра народних інструментів
(м. Київ)

кандидат мистецтвознавства, доцент
Костенко Наталія Євгенівна,
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
кафедра народних інструментів
(м. Харків)

Захист відбудеться «21» жовтня 2016 року о 12.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 35.869.01 із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у Малому залі Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка за адресою: вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, 79005.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка за адресою: вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, 79005.

Автореферат розіслано « » вересня 2016 року.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, професор

Н. І. Сиротинська

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження визначена суттєвими духовно-світоглядними змінами глобалізованого суспільства, які, окрім усього іншого, торкаються аксіологічної сфери мистецтва. Вони створюють нову ієрархію цінностей у велетенському об'ємі художньої інформації, відтак підвищується значимість так званих «прикладних» галузей творчості. Вони поступово втрачають зневажливе навантаження, яке тривалий час супроводжувало всі артефакти, що не відносились до високого академічного мистецтва. Для вказаного переосмислення суспільно-естетичної ролі прикладних жанрів і видів художньої творчості виникло багато зовнішніх і внутрішніх імпульсів, як «зовнішнього» загально-цивілізаційного, так і внутрішнього, безпосередньо пов'язаного з еволюцією художнього світогляду, порядку. До них відносимо:

- колосальне розширення поля інформації, як і максимальне спрощення доступу до неї – в тому числі і до музичної інформації, що радикально змінює перебіг рецепції музики різних жанрів і стилів;
- на цьому тлі виникає природний інтерес до нової художньої звукової реальності (нових тембрів, тембральних поєднань, прийомів музичного розвитку, взаємодії «традиційного – інноваційного» тощо); в спектр звичних академічних європейських інструментів все частіше влітаються східні інструменти або ті, які традиційно пов'язувались лише з фольклорним виконавством;
- на тлі глобалізаційних процесів посилюється діалектично протилежний до них напрям «глокалізації», тобто збагачення, вирізнення уніфікованого суспільно-естетичного продукту національно визначеними прикметами або й свідоме плекання неповторних форм і символів власної національної художньої традиції як своєрідного «оберегу» нації (приклад – українська вишиванка як прикладний артефакт і рівночасно як суспільна демонстрація національних поглядів);
- відродження і, відповідно, нове сприйняття релігійно-духовних настанов у суспільному бутті сучасності; система релігійних цінностей передбачає наявність канону, а значить, певної сталої традиції, що входить у суперечність з експериментальним духом академічного мистецтва середини ХХ ст.

Тим самим замість сталої ієрархії «художньо-самодостатня прикладна творчість» висуваються змінні орієнтири, а то і відверта дифузія верств і рівнів артистичного вираження. Тож згадані передумови зумовили академізацію цілого ряду галузей музично-творчої практики популярної сфери, у тому числі гри на народних інструментах, які історично формувались у

фольклорному мистецтві різних країн. Вони лише в останні десятиріччя набувають нового художньо-естетичного сенсу і поступово в різних формах входять у різних формах у сферу академічної творчості і виконавства.

Серед них особливе місце посідає домра – інструмент, щодо якого точаться суперечки як щодо його походження, так і щодо ролі в сучасному музично-мистецькому просторі. Тому видається необхідним і на часі висвітлення деяких сутнісних проблем, пов'язаних як із самим походженням і спадкоємністю традицій у мистецтві гри на домрі та створення репертуару для неї, так і сучасними художньо-естетичними вимірами її поширення. Однак досліджень, присвячених цьому інструменту, вкрай недостатньо, багато важливих питань, пов'язаних як з інтерпретацією, так і з атрибуцією домри надалі залишаються поза межами дослідницького інтересу. Запобіганість теми домрового мистецтва в науковій сфері, таким чином, визначена розмаїтістю форм побутування інструменту в сучасному мистецькому житті, в якому домра (як і споріднена з нею мандоліна) посідає помітне місце, достатньо поширена в музичній практиці академічних виконавців і в педагогічному обігу, а в популярній області може входити до складу рок-ансамблів, замінюючи гітару (найчастіше зустрічається в ірландських групах).

Проте професійні композитори нечасто пропонують твори для цього інструменту, призначені для виконання на концертній естраді чи в класах музичних шкіл. Відтак домристи-виконавці самі дбають про свій репертуар, самостійно створюючи оригінальні, написані для цього інструменту чи для конкретного музиканта-виконавця опуси. Ще поширенішою є практика аранжування музики, початково написаної для інших інструментів і складів, для домри з врахуванням специфіки і технічних можливостей інструменту.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами: Дисертаційне дослідження здійснене згідно з планом науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової на 2012–2016 рр., а саме, відповідає темі № 11 – «Семіологічні аспекти композиторської та виконавської творчості». Тема дисертації затверджена вченою радою ОНМА імені А. В. Нежданової (протокол № 11 від 25 березня 2015 р.).

Мета дослідження – обґрунтування риторичних засад виконавства на домрі та специфіки оригінального та перекладного репертуару для цього інструменту.

Об'єктом дослідження виступає творчість українських композиторів для домри і засади виконавства на цьому інструменті.

Предмет дослідження – риторична система домрового виконавства і творчості.

Подана мета обумовила наступні **завдання** дослідження:

- 1) розробка проблем риторики виконання на домрі і композиторської творчості для цього інструменту;
- 2) визначення риторичного змісту прийомів звуковидобування на домрі і відповідної до них системи виразових засобів;
- 3) реконструкція історико-стильової парадигми зародження, розвитку і сучасного стану домри від культури Київської Русі попри добу західно-європейського ренесансу до сучасності;
- 4) диференціація виконавської та композиторської риторики у зв'язку з принципом «мінімалізації композиції» у створенні «образу-тембру» і «образу-прийому»;
- 5) аналіз перекладень творів європейських класиків крізь призму авторського аранжування для домро-лютневого інструментарію;
- 6) аналіз оригінальних творів для домри, створених сучасними українськими композиторами в академічній манері.

Теоретичну базу дослідження склали праці з різних галузей музикознавства, культурології та філософії, зокрема: теорія інтонації Б. Асаф'єва, теорія стилю С. Скребкова, теоретичні концепції Є. Назайкінського, В. Медушевського, І. Ляшенка та І. Котляревського, І. Пяковського, О. Самойленко, М. Черкашиної, О. Маркової та ін., дослідження з музичної інтерпретації та органології М. Давидова, М. Імханицького, В. Рожка, О. Сокола, П. Пічугіна, І. Мартинова, Т. Лірі Л. Кияновської, Т. Веркіної, І. Пилатюка, А. Карп'яка, Л. Зими, І. Зінків, І. Єрґієва, М. Імханицького А. Черноіваненко, О. Устименко-Косорич, Н. Морозевич, В. Петрик та ін.; спеціальні праці, присвячені домрі, В. Аверіна, О. Александрова, Е. Бортника, О. Белкіна, К. Верткова, Т. Варламової, Д. Варламова, В. Івка, Б. Міхеєва, В. Платонова, Е. Скрябіної, О. Циганкова, О. Фамінцина і багатьох інших; культурологічні та музично-історичні розвідки А. Гаркаві, К. Забеліна, М. Костомарова, В. Попової, Ю. Келдиша, І. Ямпольського, та ін.

Осмилення історичної спорідненості домри і мандоліни на сьогодні зафіксоване в працях Т. Вольської, полемічно-дискусійно подане в нарисі Т. Ненашевої та інших авторів. Наукові дискусії щодо історичних витоків і еволюції згаданих інструментів відбуваються на тлі ренесансу обох інструментів у концертному обігу, коли і мандоліна, і домра впевнено займають усталене місце в репертуарі академічних виконавців, а навіть популярних колективів. Саме цей ракурс дослідження – аналітичні етюди

сучасного буття домри в її різних концертно-виконавських вимірах, включаючи створення спеціального репертуару та поширення в педагогічній практиці – вважаємо найбільш перспективним, таким, який найповніше відображає розвиток сучасного домрового мистецтва. Тим паче маємо приклади творчої практики виконавців на народних академічних інструментах (на кшталт відомих на весь світ виконавців-композиторів «Терем-квартету», гуртів «Узори», «Рідні наспіви», «Мозаїка»), які вишукано поєднують традиційні для фольклорного побутування даного інструменту прийоми виконання з семантикою сучасної музичної мови, створюючи таким чином нову художню реальність, що гармонійно поєднує різні рівні музичної культури.

Методологічну основу дослідження становлять: бібліографічний метод – в опрацюванні та осмисленні наукових джерел, присвячених домровому виконавству і композиції; історичний – для реконструкції етапів еволюції інструменту та з'ясування спадкоємності домри до інших інструментів (зокрема мандоліни); філософсько-естетичний – при розгляді філософських концепцій та естетичних засад, пов'язаних з проблемами риторики інструментального виконавства, що проєктуються на мистецтво гри на домрі; компаративний – у порівнянні різних традицій і підходів до домрового виконавства. У дисертаційній роботі використано методи індукції та дедукції, аналізу і синтезу, обґрунтування, порівняння та аналогії.

Наукова новизна роботи полягає в наступному:

1. Вперше простежується історична генеза інструменту від витоків до сучасності;
2. Здійснено обґрунтування риторичних засад інструментального виконавства у проекції на домру;
3. Вводяться в науковий обіг матеріали «Музичної поетики» Ф. Чіври як однієї з базових теоретичних праць з риторики інструментального виконавства;
4. Уточнені дані щодо введення мандоліни у твори композиторів ХХ ст. (І. Стравінського, А. Веберна, М. Скорика) в паралелях до використання цього інструменту в ХVІІІ ст.;
5. Вперше стали об'єктом аналізу аранжування і твори українських композиторів для домри (В. Власова, Ю. Гомельської, Б. Міхеєва, В. Соломіна та ін.) в тому числі і твори та аранжування автора дослідження.

Практична значимість: Матеріали дослідження можуть бути використані в курсах історії та теорії інструментального виконавства у вищих та середніх спеціальних музичних навчальних закладах.

Особистий внесок здобувача: вперше було обгрунтовано органіку мистецтва гри на українській домрі у порівнянні з традиціями виконавства на мандоліні та скрипці в їх греко-візантійських витоках.

Усі наукові положення та висновки належать дисертантові. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

Апробація матеріалів дослідження здійснена у виступах на сумісних засіданнях кафедри історії музики і музичної етнографії та теоретичної і прикладної культурології ОНМА імені А. В. Нежданової і на наступних науково-творчих конференціях: «Трансформація музичної освіти: мистецтво та культура» (Одеса, 2004, 2005, 2006, 2007- 2015 рр.), «Схід – Захід: культура і сучасність» (Одеса, 2010, 2014, 2015), «Трансформаційні процеси в освіті і культурі» (Одеса – Київ – Варшава – Київ, 2013, 2015). За матеріалами дослідження опубліковано 5 статті, з них 4 – у відповідних спеціалізованих виданнях, затверджених МОН України і одна в наукових періодичних виданнях інших країн та наукових спеціальних виданнях України, які включені в міжнародні наукометричні бази.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів із підрозділами, висновків, списку використаних джерел у кількості 208 найменувань, додатку. Основний текст дисертації – 184 с.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обгрунтовано актуальність теми дослідження, її зв'язок з науковими програмами, планами, темами, визначено об'єкт і предмет дослідження, сформульовано мету і завдання роботи, охарактеризовано теоретичну основу й методи дослідження, розкрито наукову новизну, практичне значення і форми апробації отриманих результатів.

Розділ 1. «Історико-філософський дискурс музичної риторики у проєкції на домрове мистецтво» містить чотири підрозділи.

В підрозділі 1.1. *Основноположні елементи риторики та їх застосування в музичному мистецтві* йдеться про те, що перш, ніж репрезентувати концепцію риторичних засад сучасної домрової творчості та виконавства, видається необхідним залучити деякі її визначальні дефініції. Наука і мистецтво риторики, що зародилось в античності, отримала нове тлумачення в добу Середньовіччя, згодом втратила свою провідну позицію, поступившись місцем іншим філософсько-етичним пріоритетам. Її відродження відбулось в ХХ ст., коли риторика знову набуває поширення в соціокультурному середовищі і виявляє практичну сутність в процесах сучасної комунікації. На це звертають увагу дослідники, які відзна-

чають потребу людей технократичної доби у віднайдені оптимальних форм спілкування.

Природнім чином риторичні засади доволі швидко завойовують художню сферу, в тому числі й сферу музичної композиції. В поданому дослідженні риторичні категорії видаються доцільними для обґрунтування основних положень:

– інвенція як базовий імпульс творчого процесу – як композиторського, так і виконавського; вона передбачає попередню ідеальну (тобто зосереджене в ідеальному задумі композитора чи виконавця) модель, яка втілюватиметься у фіксованому музичному тексті чи виконавській концепції;

– риторична диспозиція як структуроутворююче начало, яке забезпечує логічність і цілісність музичної побудови (відповідно до тлумачення про цей розділ риторичної науки, спрямований передусім на правильну організацію тексту, забезпечення бездоганної логіки його композиції);

– перенесення на композиторсько-виконавський процес у домровому мистецтві наступної риторичної складової правильної композиції – елокуції, оскільки вона передбачає індивідуально-творчий компонент побудови тексту («зміст промови входить у зону паралогіки, яка допускає використання слів і виразів у переносному (фігуральному) значенні»), і видається природною в композиційних принципах художніх (в тому числі музичних) артефактів.

– врахування всього багатства невербального комплексу риторичного елементу «акції – Pronuntiatio» – у сфері інтерпретації, як одного з чільних у формуванні і теоретичному усвідомленні риторичного навантаження окремих виконавських прийомів гри на домрі.

З риторичного компендіуму в категоріальний апарат дисертації залучено ті поняття, які характеризують логічне розташування елементів побудови та стосуються риторичного навантаження прийомів гри на домрі. Їх використання видалось необхідним, оскільки інкорпорація риторичних принципів в канони побудови музичного твору – як фіксованого (композиторський рівень), так і озвученого (виконавський рівень) знаменувала, починаючи з доби Ренесансу та бароко, досягнення нового рівня, усталення логічно обґрунтованої структури в інструментальній творчості. Їх застосування в домровій творчості та виконавстві підтверджує тенденцію до академізації народного інструменту.

Підрозділ 1.2. *Церковні і світські пролегомени домрового мистецтва та їх риторичні складові* з'ясує окремі важливі передумови історич-

ного розвитку та становлення домри як інструменту та домрового виконавства, необхідні для обґрунтування їх риторичних складових.

Історичний дискурс підіймає проблему імені-назви інструменту «домра» у всіх її історико-генетичних вимірах, оскільки розуміння цього «культурного генокоду» створює передумови для художніх установок сьогодення. Академізація домри, що була поруч з іншими народними інструментами в професійному музикуванні до XVIII ст., сьогодні відроджується завдяки увазі до «старовинних інструментів». Істотним імпульсом до нового трактування домри-мандоліни стає їх зв'язок із сакральною традицією, з одного боку, та салонним музикуванням – з іншого.

В підрозділі простежується еволюційний процес естетично-художнього світогляду, в тому числі й у сфері інструментальної музики. Вказується, що в результаті тривалого розвитку звук стає основою світської, профанної музики. В оцінці його якості переважав матеріально-предметний сенс, що відрізнявся від ідеальної абстракції сакральної музики. Для музиканта-фахівця звук став способом художньої комунікації, естетично «потворний» звук прирікає виконавця на спотворення художнього ідеалу виконання. На багатьох інструментах, в тому числі на домрі, звук формується виконавцем – і інтонаційно, і мовно, і зображально-предметно. Зосереджується увага на «риториці» звуковидобування на інструменті, який наділяється властивостями матерії, з якої збудований інструмент. Звідси – «жилавість» струн інструментів давнього ритуалу, оскільки струни уподібнювалися нервам, корпусу, тілу людини, а правильний стрій струн символізував гармонію душі та тіла.

Підрозділ 1.3. Історичні витоки домри та споріднених з нею інструментів і їх спадкоємність в сучасному домровому репертуарі.

Теорія виконавства і композиторської творчості для домри започаткована органологічними дослідженнями російського виконавця на балалайці В. Андрєєва і його однодумців, а в Україні перші розвідки у вивченні українського народного інструментарію були здійснені Миколою Лисенком. Його музично-педагогічна традиція була продовжена у діяльності кафедри народних інструментів у Київській консерваторії, в якій викладалися народні інструменти, в тому числі й домра.

Домра розглядається в контактах з європейськими та позаєвропейськими національними інструментальними школами, спеціально наголошуємо грецько-візантійські витоки європейського і позаєвропейського інструментарію. Для домри і мандоліни спільним історичним етапом був період від XII–XIII до XVI–XVII ст., тобто доренесансна доба, яка окрес-

люється і для європейського Заходу, і для європейського Сходу. Тільки для домри історія обривається царським указом 1648 р., тоді як для мандоліни друга половина XVIII ст., склала її апогей в професійній музиці. В підрозділі розглядаються мандоліна й домра в їх паралелях і відмінностях, які йдуть від засад виразовості лютневого інструменталізму. Наголошується на спільності греко-візантійських коренів лютневого інструментарію Європи і такого ж, що склався в країнах Ісламу. Академічного статусу обидва інструменти набували протягом минулого століття, і цей процес триває надалі.

В історичному дискурсі підрозділу приходимо до ряду висновків, зокрема про те, що українська домра – важливий елемент національного мистецтва, органічно закорінений в практиці академічного, фольклорного і популярного виконавства. Її витоками вважаємо готично-ренесансний історико-стильовий зріз, зокрема духовну традицію, спрямовану на прославлення Бога, поважну, гімнічну за образно-емоційним настроєм. В цьому вбачаємо її (домри) контраст до експресії оперного співу, до якої найбільше тяжіє струнно-смичкова група інструментів, котрі остаточно сформувались в Новий час. Встановлюється спадкоємність грецько-візантійських джерел у формуванні звукового ідеалу домри, спорідненість якої з давньогрецькою кіфарою аргументується рядом історичних фактів, хоча береться до уваги і «татарське» походження. Разом з тим як найбільш істотна – особливо у варіанті української домри – вказується спорідненість зі скрипкою-мандоліною, що підтверджується практикою впровадження в репертуар домри скрипкових творів. На сучасному етапі фіксується своєрідна трансформація тембрової палітри мандоліни і домри у музиці молодіжної хвилі епох авангарду і поставангарду. До цього інспірує і часте поєднання в одній особі творця і виконавця опусів, створених для домри, що може трактуватись як продовження давньої традиції синкретизму композиторсько-виконавської діяльності. Вказана взаємодія популярної і академічної сфер музичного мистецтва до недавнього часу з недовірою характеризувалася як «кітч-мистецтво», але підхід до такого «поєднання непоєднуваного» принципово змінився завдяки багатовимірності стилістичних пластів, притаманних постмодерну. Тож і в репертуарі для домри відкриваються нові творчі можливості як в оригінальних творах, так і в різного роду транскрипціях, опрацюваннях, аранжуваннях тощо.

Завершує перший розділ підрозділ *1.4. Відтворення виразових прийомів мандолінного інструменталізму в творах А. Вівальді, В. А. Моцарта, І. Стравінського, А. Веберна, М. Скорика.*

В підрозділі розглядаються найяскравіші зразки музики від бароко до сучасності. Навіть в добу класицизму мандоліна приваблює композиторів, про що свідчать, зокрема, 2 сонатини, Адажіо і Анданте з варіаціями для мандоліни і фортепіано Л. ван Бетховена. «Золотий вік» мандоліни припадає на XVIII ст.

В основі тематизму всіх частин концерту для мандоліни, струнних і basso continuo C-dur Антоніо Вівальді (RV 435) складають типові для барокової музично-виразової системи, афектовані експресивно насичені звороти, котрі нерідко базуються на поширених риторичних фігурах. Відзначається принципово інший підхід композитора до мелодичної природи тематизму порівняно зі скрипковими партіями концертів того ж автора, відмінність «концертного змагання соліста – оркестру»: соліст не стільки експонує свою віртуозну перевагу над оркестровим супроводом, скільки вступає з ним у рівноправний діалог.

У творах віденських класиків теж знаходимо звертання до особливого тембру мандоліни, спрямованої на відтворення атмосфери камерно-побутового музикування, успадкованого від Ренесансу і бароко. У творах В. А. Моцарта мандоліна фігурує тричі: у його піснях «Прийди, мила цитра», «Задоволення» і в канцонеті-серенаді Дон Жуана в однойменній опері. У Серенаді Дон Жуана наявність мандоліни в акомпанементі любовній пісні-гімну відповідає побутово-історичним реаліям, оскільки в аристократичних колах цей інструмент використовувався для супроводу любовних освідчень.

В музиці XX ст. на оригінальність тембру мандоліни одним з перших звернув увагу представник нововіденської школи А. Веберн, що вводить її в третю частину циклу «5 п'єс» ор. 10. Мандоліна, разом з іншими струнними щипковими (гітара, арфа) і наближеними до них тембрально та артикуляційно інструментами (челеста і фісгармонія з виконавськими ремарками staccato, ppp), бере участь у творенні того ономапоетичного звукообразу, що відображує недосяжні ідеально прекрасні альпійські вершини.

Ще один приклад застосування мандоліни в художньому компендіумі першої половини XX ст. – кілька номерів з балету І. Стравінського «Агон». Мандоліна осмислена тут композитором як тембр-персонаж, «гостя з минулого», актуалізованого в сприйнятті неоренесансних рис художнього мислення XX ст. Вона бере участь і в коді II частини та в коді усієї композиції, з чуттєвою делікатністю звучання сполучаючись з трубою, тромбоном, валторнами, фортепіано та іншими інструментами.

Винятковою виразністю відзначене застосування мандоліни в оркестровій палітрі Віолончельного концерту М. Скорика. Впровадження незвичного для великої симфонічної партитури інструменту обумовлено образно-драматургічною концепцією одночастинного циклу. Тремоло або окремі уривчасті мікромотиви («зойки», «зітхання») мандоліни супроводжують партію солюючої віолончелі протягом усього плину розгортання. В залежності від драматургічного етапу циклу в партії мандоліни, що постійно кореспондує з віолончеллю, змінюються образно-емоційні відтінки, цей «вірний супутник» проходить з головним героєм концерту весь його тернистий шлях до завершення, і в фіналі залишається з ним наодинці.

Розділ 2. «Трансформація риторичних засад в сучасному репертуарі для домри» містить чотири підрозділи.

Підрозділ 2.1. *Принципи звуковидобування на домрі в їх художньо-естетичних вимірах* докладніше зупиняється на образно-сміслових характеристиках самого способу звуковидобування на домрі, що дозволяє здійснити проєкцію на риторичні смисли прийомів гри на цьому інструменті. У цьому напрямку велика увага звертається на питання виконавської техніки та пластики виконавського апарату. Підкреслюється, що художня техніка й виконавська пластика перебувають у прямій залежності одна від одної, тобто ступінь володіння ігровою пластикою прямо пропорційно відбивається на майстерності володіння художніми виконавськими засобами в процесі гри. Питання про доцільність організації ігрового апарату може розглядатися лише в безпосередньому зв'язку з рухами, свободою яких необхідно забезпечити. При цьому не можна забувати, що в музичному виконавстві критерій правильності ігрових рухів встановлюється лише з урахуванням якості забезпечуваного ними звучання й результату. Виконавські рухи не є чисто руховою сферою, ізольованою від звучання. Рух без перенапруги сприяє якісному, гарному звуку, затиснутий рух не може дати гарного звукового результату й створює більші перешкоди у вихованні необхідних технічних навичок. В аспекті риторичних засад саме виконавська інтерпретація та осмисленість кожного звуку створює передумови для правильного втілення Pronuntiatio, тобто виголошування, інтонаційної репрезентації змісту, закодованого в музичному тексті.

В підрозділі 2.2. *Риторичний зміст виконавських прийомів гри на домрі* представлено власну концепцію виконавської риторики (на прикладі виконавської практики гри на домрі), яка спирається на переконання про

едність науково-логічних і магічно-релігійних складових у риторичі й у мистецтві, особливо яскраво виявлену в системі музично-риторичних фігур і художньо-образних прийомів музичного виконавства – як інструментального, так і вокального. Підкреслюємо взаємодію у сучасному художньому просторі мистецтва як гри – і мистецтва як емоційно-психологічного вираження, оскільки в концептуальній творчості кінця ХХ – початку ХХІ століть склалося уявлення про «другорядність», «невизначність» тих форм і жанрів мистецтва, у яких домінує спонтанно-ігровий, безпосередньо виконавський первень. Поєднання одного й другого присутнє у художніх стилях минулих епох, у яких ігрова сторона гармонійно взаємодіяла з вираженням душевно-тілесної експресії.

Тож спираємось на трактування ігрової сторони художньої діяльності, як сутнісної, невіддільної від первинних магічних установок мистецтва, як цілісної у спрямованості на понадіндивідуальний суб'єкт творчої активності, тоді як у традиційному розумінні виразових можливостей і завдань мистецтва передбачається передусім «орієнтованість на об'єкт» та індивідуально-суб'єктивну складову художнього змісту. Відносно нетривале перебування домри у виконавському академічному середовищі визначає швидше проходження у художній практиці всіх необхідних етапів історичного шляху, аніж у представників інших академічних інструментальних галузей.

В ряду виконавських прийомів на домрі особливе місце займає кантиленність – здатність створити «нескінченну тривалість дихання» мелодичної лінії, що загалом становить одну з основних цілей як вокального, так і інструментального виконавства. Тільки в домровому виконанні така «нескінченна мелодія» вибудовується з множинних «точок» у тремоло, і таким чином створює винятково виразну орнаментику і колористичність звучання.

В аспекті риторичних складових домрової техніки виявляється наступний виразний спектр прийомів домрової гри: специфічне домрове legato як досягнення через домрове tremolo звукового ідеалу інструменту, абсолютної свободи «дихання на інструменті»; єдність базових прийомів legato-pizzicato в домровому виконавстві як втілення первинної інструментальної природи щипкового монохордового звуковидобування; запозичення прийомів із інших сфер музичного виконавства: наслідування оперної манери (vibrato), струнних смичкових (флажолети), прийомів, притаманних всім струнним інструментам (glissando), ударних інструментів (ефект дробу) тощо. Визначність домрового технічного арсеналу

забезпечується кількома суттєвими художньо-творчими знахідками: адаптацією численних і розмаїтих прийомів, запозичених з різних інструментів; трансформацією вокальних засобів звуковидобування.

Підрозділ 2.3. *Риторичні складові перекладень з інших інструментів у сучасному домровому репертуарі* розглядає творчий процес перекладання-аранжування музичного тексту для іншого звуковиразового комплексу в рамках переосмислення мовленнєвих характеристик в іншому тембральному континуумі. В такому процесі спостерігаємо повернення до давнішої моделі діяльності музиканта: єдність композиторської та виконавської творчої практики, репрезентованої однією особою. Залучення нових інструментів до сфери академічного мистецтва передбачає розширення репертуару завдяки творам виконавців-фахівців тієї чи іншої фольклорно-музичної галузі.

Академізація будь-якого інструменту у концертно-виконавських та дидактичних формах практики була тісно пов'язана з творчістю виконавців-композиторів, або тих, що орієнтувалися на технічні можливості конкретних інструментів. Академізація домри у вітчизняному художньому бутті здійснювалась через збагачення тих виразових можливостей інструменту, які відповідали б сучасним художньо-естетичним ідеалам і потребам. Вміння аранжувати для свого інструмента ті чи інші композиції, що були створені в попередні епохи та призначені для інших інструментів або виконавських складів, належить до найважливіших професійних засад підготовки домриста. Для української школи домристів цей шлях на сьогодні вже освоєний і складає основу їх фахової підготовки.

В підрозділі аналізуються перекладення для домри таких різностильових і різножанрових зразків, як Прелюдія і fuga c-moll з першого тому «ДТК» Й. С. Баха, фортепіанного Ноктюрну Des-dur Ф. Шопена, «Музичної табакерки» О. Лядова. На їх основі виокремлюються наступні засади виразності, підкреслені «музичним словником» домриста: образно-експресивні пріоритети камерності, рефлексивності, виділення виразових можливостей мікронюансування, диференційованість фактурних ліній. Ці виразові ознаки помітні, хоч і в іншому тембральному фокусі, в ноктюрні Ф. Шопена чи п'єсі О. Лядова так само, як і в прелюдії та фузі І. С. Баха. Завдяки відповідності тембрових характеристик в перекладенні вдається «розкріпачити» творчо-виконавські та образно-художні можливості інструменту.

Досвід перекладень для домри (або для ансамблю двох домр, також можливо у супроводі фортепіано) фортепіанних творів різних авторів

приводить до наступних висновків: темброва палітра і виконавські можливості домри природно пристосовуються до стилістики ранньобарокового клавірно-клавесинного характеру звуковидобування; суттєвим для перекладення є пласт лірико-рефлексивної музики доби романтизму, особливо ті твори, в яких образний зміст передається широкою кантиленною мелодією, що супроводжується арпеджійованим супроводом; так само природно перевтілюється у тембровому полі домрового звучання імітація механістичних мелодичних зворотів у неширокому діапазоні; вдалим художнім результатом позначено залучення домрового ансамблю для втілення повноти фортепіанної фактури; риторична диспозиція і принципи поліфонічного розгортання барокової музики теж цілком відповідні і зручні для перекладення з урахуванням виразових можливостей домри; перекладення як барокової, так і романтичної музики для домри виявляють деякі приховані емоційно-образні підтексти фортепіанного (клавірного) інваріанту, виявляючи значний, хоч і доволі специфічний художній потенціал.

Останній підрозділ 2.4. *Риторичні установки оригінальної домрової творчості сучасних українських композиторів* стверджує, що найважливішою частиною репертуару для будь-якого інструменту є оригінальні композиції, написані із стислим врахуванням його виконавських і образно-художніх можливостей. У випадку таких інструментів, як домра, що перейшли з фольклорного середовища в академічне, бажаним вважаємо створення музики самим виконавцем. Як виконавець і композитор, автор дисертації підкреслює одне з дидактичних завдань у процесі опанування домрою: виховати у студента навички перекладення, сягаючи різних історичних стилів, імпровізації, композиції, створюючи невеликі п'єси для концертного виконання та навчання в музичній школі.

Розгляд композицій різних авторів, у тому числі О. Циганкова, В. Власова, Ю. Гомельської, О. Польового, продемонстрував здатність сучасних митців вибудувати концепцію домрового твору за фактурною моделлю інших інструментальних артефактів. Позитивним моментом такого збагачення виразових можливостей домри вважаємо її поступову «універсалізацію» в колі традиційних академічних інструментів. В цьому сенсі винятковий інтерес представляє творчий доробок В. Власова. Завдяки його пошукам значно розширюються виразові можливості домри, як у звукообразній та колористичній площині, так і в експресивному ключі.

Особливу сторінку складають композиції для домри, створені домристами-виконавцями, в дисертації подається докладний самоаналіз оригі-

нальних творів для домри з урахуванням тембрової, фактурної, технічної відповідності до виконавських можливостей інструменту. Водночас ряд особливих, притаманних фортепіано, скрипці чи баяну, прийомів гри вдалось адаптувати для домри без деформації чи перекручення первинного авторського задуму, до того ж автор намагався розкрити деякі смислові підтексти, які увиразнюються завдяки темброво-колеристичному спектру домри.

Розгляд авторських композицій свідчить, що домра може художньо переконливо втілювати розмаїті образні концепції, в тому числі й такі, які традиційно пов'язані з академічним інструментарієм. Особливо її можливості розкриваються в ХХ – на початку ХХІ ст., коли стрімкість і радикальність інноваційних пошуків у сфері композиторської техніки стимулює до залучення нових тембрових барв, до утворення нових звуко-смислів. Домрові твори, демонструючи специфічні виражальні засоби для цього інструмента чи запозичені у інших, тяжіють до того типу тематизму, в якому експонується не стільки пластика мелодичної лінії, скільки розсосереджені фактурні горизонтально-вертикальні конструкції. Звідси впливає необхідність залучити до аналізу поняття риторичної диспозиції, елокуції чи акції, оскільки за їх допомогою можливо виокремити смислові одиниці музичного тексту в звукообразному тембральному полі домри. Оригінальні авторські композиції спираються на широке коло апробованих і інноваційних елементів виразової системи, яка склалась в творчості для домри, особливо протягом останніх десятиліть, коли домра все інтенсивніше впроваджується у академічну і прикладну сфери музичної культури, природно входить у палітру інструментальних барв, розширену художніми пошуками нового часу.

У **Висновках** підсумовуються основні постулати дослідження. Наголошується, що отримавши поширення в концертній практиці лише в ХІХ столітті, домра швидко вийшла за вузькі рамки побутування у сфері народних інструментів. Її вихід на естраду як сольного інструмента спричинив необхідність створення для неї нового репертуару, що розкривав би її технічно-виразові можливості. Домрі доступні і перекладення з музики, написаної для інших інструментів. Найближчий з **домрою інструмент** – мандоліна – отримав цікаве трактування в музиці доби бароко і класицизму. Природно, виразова система доби бароко, з якої творчість для мандоліни і перейняла риторичні засади побудови і розвитку інтонаційних ідей, отримала продовження і розвиток в наступних історичних стилях. Еволюція творчості для домри протягом ХХ – початку

XXI століття значно розширила жанрові, стилістичні, тематичні межі, технічно-виразові можливості інструменту, залучаючи у його сферу не лише віртуозні розгорнуті сольні композиції, але й ряд концертних творів з оркестром, найрозмаїтіші типи ансамблю за участю домри. В нових культурно-мистецьких реаліях, які змінили трактування домри в художньому просторі сучасності, гостро постала проблема збагачення перекладної літератури, використання домри не лише в академічній сфері або в оркестрах народних інструментів, але й в популярно-естрадній музиці.

Композиторська і виконавська діяльність в творчості для домри виступає в нерозривній єдності, будучи пов'язана з практикою перекладень тих артефактів минулого і сучасності, які природно трансформуються у тембровому смисловому полі домрового звучання. Це твердження пояснює органічність для домрової творчості тематичних, образних сфер, жанрових стереотипів, виконавських прийомів прелюдійності, варіаційності, сюїтності, що у виконанні на домрі набувають особливої витонченості та диференціації колористичних нюансів.

Спостереження композиторсько-виконавської творчості домристів дозволяють чітко зіставляти специфічно мандолінно-домрові засоби звуковидобування і їх риторичне навантаження – із запозиченими від інших інструментів технічними виконавськими прийомами і звуконаслідувальними ефектами. В цьому плані особливого значення набуває виразність одного з основних домрових виконавських прийомів – *домрового тремоло*, через який передається найбільш характерна образно-емоційна сфера, притаманна для інструменту: рефлексивна зосередженість, споглядальність, камерність, стриманість виразу почуттів, вишукана гра півтонами, звукова світлотінь.

Для мандоліни, як і для домри, органічним є використання форм *облігатної* концертності в межах не стільки концертної форми як такої, що призначена для виконання у великих просторах залах з тривалою реверберацією, скільки в розмаїтих камерно-салонних вимірах концертності, як «шляхетного змагання героя-інструменту із загалом – оркестром». Ніжний голос мандолінного-домрового соло завжди приваблює «політністю», делікатністю, а не силою, тембральною своєрідністю, зберігаючи притаманну їй виразність в ансамблевих сполученнях.

Особливістю концертної практики XX–XXI століть стало паралельне використання в різних культурно-мистецьких сферах – академічній, фольклорній (чи, точніше, фольклоризованій), прикладній (кіно- та театральній музики, супроводу радіо- та телепередач, функційної музики тощо)

та естрадно-популярної – багатьох інструментів струнно-щипкової групи. Це стосується як тих інструментів, які академізувались раніше (лютня і окремі інструменти лютневої групи, як мандоліна та гітара), так і тих, що історично належали до народного інструментарію різних країн та поступово входили в темброву площину академічного музикування (домра в Україні і Росії, балалайка в Росії, бузукі в Греції, піпа в Китаї тощо).

Незважаючи на те, що домра ще не вичерпала свого художньо-виразового потенціалу, практичні успіхи виконавства й педагогіки створили основу для того, щоб узагальнити досвід. У поданій дисертації здійснена спроба класифікації прийомів гри на домрі та стилістичних особливостей оригінальних творів і перекладень для інструменту – з позиції риторики, передусім в її музичному вимірі, але водночас і з урахуванням філософсько-теологічного підґрунтя мистецтва риторики.

Написання композиторами оригінальних творів для домри як тих, що стали предметом аналізу в даному дослідженні, так і численних інших, що за браком місця не увійшли в матеріал дисертації, засвідчують вписаність цього інструменту в поле художніх знаків сучасності. Найбільш органічно це здійснюється, коли музика для домри, як і для деяких інших народних інструментів, що входять в русло академічного інструментарію, створюється самими виконавцями-домристами, когорту яких презентує і автор даної роботи.

Домрова камерність, делікатність звуковидобування, яка виокремлює її звучання в ансамблевому поєднанні у тембральне контрастно-поліфонічне ціле, у сольних версіях – як самих творів, написаних для цього інструменту, так і в розмаїтті виконавських прийомів – знаменує повернення до того модусу художньої виразовості, який сформувався в Ренесансі у нечисленному середовищі «освічених любителів» і віддає перевагу вишуканій **грі світлотіней**, диференційованості емоційних нюансів над повнозвучністю і блиском музичного мистецтва, спрямованого до широких кіл меломанів.

Наявність оригінальних композицій, спеціально написаних для української домри, вихід на оригінальну техніку звуковидобування вказує на самостійність творчого шляху цього інструмента і відповідного артистичного стилю самовираження виконавців-домристів. Зазначаємо такий тип художньої самореалізації як *риторично-узагальнюючий* спосіб мистецького спілкування. В ньому індивідуальне вольове ствердження образу-ідеї невіддільне від понадіндивідуального вираження служіння Традиції, лірична *монологічність* якої вбирає значний об'єм академічно-симфоніч-

них творів, народних інструментальних зразків, салонно-камерного музичування минулого – аж до джазових, рокових і фолькових артефактів молодіжної мас-культури.

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Олійник О.Л. Філософсько-міфологічні засновки риторики творчості домриста / Олійник О. Л. // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О. В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2004. – Вип. 5. – С.432–440.
2. Олійник О. Л. Особливості ритміки і тембральності музики для домри в контексті музичного професіоналізму Заходу та Сходу / О. Л. Олійник // Метроритм-1 / НАН України ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського : [зб. наук. статей / ред. І. М. Юдкін]. – Київ : Наука-сервіс, 2002. – С.96–98.
3. Олійник О. Л. Символізм художнього мислення Сходу і символіка мандоліни в балеті «Агон» І. Стравінського / О. Л. Олійник // Проблеми сучасності : мистецтво, культура, педагогіка : [зб. наук. статей / за заг. ред. В. Л. Філіппова]. – Луганськ : Вид-во Луганського державного інституту культури і мистецтв, 2012. – Вип. 23. – С.189–197.
4. Олійник О. Л. Народжена розумом і звернена до буттєвості. Риторика і художній вираз домрового інструменталізму / О. Л. Олійник // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О. В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2007. – Вип. 8. Кн. 1. – С.29–37.
5. Олійник О. Л. Символістські витoki творчості І. Стравінського в детермінації виразності інструментальних соло балету «Агон» / О. Л. Олійник // Міжнародний вісник : культура, філософія, музикознавство : [зб. наук. праць / гол. ред. П. Е. Герчанівська]. – Київ : Міленіум, 2015. – Вип. 1 (4). – С. 159–164.

АНОТАЦІЯ

Олійник Олександр Леонідович. Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. – Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Міністерство культури України. – Львів, 2016.

Дисертацію присвячено виявленню специфіки домрової творчості в її композиторській та виконавській іпостасі. В ній обґрунтовано на основі історичного дискурсу інструменту доцільність застосування категоріаль-

ного апарату риторики відносно до виконавської і композиторської творчості для домри в руслі академізації даного народного інструменту. Здійснено аналіз перекладень творів європейських класиків та оригінальних творів для домри, створених сучасними українськими композиторами в академічній манері. Представлена спроба класифікації прийомів гри на домрі та стилістичних особливостей оригінальних творів і перекладень для інструменту – з позиції риторики, передусім в її музичному вимірі, але водночас з урахуванням філософсько-теологічного підґрунтя мистецтва риторики. Робиться висновок про те, що еволюція творчості для домри в останні роки розширила жанрові, стилістичні, тематичні межі, технічно-виразові можливості інструменту, залучаючи у його сферу не лише віртуозні розгорнуті сольні композиції, але й ряд концертних творів з оркестром, найрозмаїтіші типи ансамблю за участю домри. В нових культурно-мистецьких реаліях, які змінили трактування домри в художньому просторі сучасності, гостро постала проблема збагачення перекладної літератури, використання домри не лише в академічній сфері або в оркестрах народних інструментів, але й у популярно-естрадній музиці.

Ключові слова: риторика, диспозиція, елокуція, акція, домра, перекладення, народний інструментарій.

ANNOTATION

Oliinyk Oleksandr. The rhetorical grounds of the compositional and performing art of domra-player. – Manuscript.

Thesis for Candidate degree in Arts. Specialization 17.00.03 – Musical art. – M. Lysenko Lviv National Music Academy. Ministry of Culture of Ukraine. Lviv, 2016.

The thesis is dedicated to discovering of the specifics of domra work in its theoretical and applicative image. Based on a historical instrumental discourse, it establishes the policy of employing the categorical oratory system in composing and performing art of domra within the framework of academicism of this instrument. Though domra has not even closely depleted its artistic and technical resources, the applicative artistic and pedagogical progress created the basis for generalizing of a small, but quite meaningful experience. The study of the history of Ukraine and the allied instrumental ways lead to the basis property of the Byzantine-Greek source of the national art, which has support in collaboration with the legitimate heirs of Byzantic culture: the greek music groups as well the historically entwined south-Italian culture-bearers of the mandoline-guitar play.

Analysis of the papers dedicated to domra and works for this instrument proves the necessity of creating of a theory of the rhetorical element for domra art, taking into account its connection with the historical prototypes, lute and mandolin first of all, since today it is quite easy for the domra players to master the repertoire for mandolin as well as the one for domra.

The analysis of adaptations of the European classics and original domra compositions written by modern Ukrainian composers in classical touch has been carried out. An attempt to classify the playing methods and the stylistic attributes of the original compositions and adaptations for domra presents the rhetorical view in its musical determination, considering the philosophical and theological grounds of the oratory art.

The basic expressiveness of domra tremolo acquires a particular effect that involves "fragile affection" of the madrigal vocality, which is an offspring of the spiritual and common realms. And this newly-heard expressive vibration (that is illustrated by involving mandolina or domra to the rock sound of popular music) is a basic beginning of the musical way on the Neorenaissance stairs of the stylistic changes in 20th–21st centuries in general. The correlation of the mandolina application in 20th century compositions and the genesis of the Ukrainian composers' domra repertoire witnesses the connection regularity of both of them to the Renaissance source of being of these instruments with their rhetorically ethic specification of bonding with the sacred art.

Lately, the evolution of domra art has widened the scenic, stylistic, thematic boundaries, the technically expressive resources of the instrument, engaging it into the orchestra concert compositions and various ensemble types apart from entering the sphere of masterly developed solo composition. The cultural and artistic reality of contemporary times has changed the interpretation of domra in the artistic space of today that led to the strong necessity of the adaptation literature enrichment, applying domra in the academic circle and in the folk orchestra as well as in the popular music.

Key words: rhetoric, disposition, elocution, action, domra, interpretation, folk instrumentarium.

Підписано до друку 05.09.2016.
Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 1,16.
Наклад 100 прим. Зам. № 44.

Видавець і виготовлювач – ФОП Тетюк Т. В.
Свідоцтво серія ЛВ № 80 від 11.09.2013 р.
м. Львів, пр. Червоної Калини, 115
тел.: (093) 464-3063