

МУЗИЧНА ПАЛІТРА НАЦІОНАЛЬНОГО ОРКЕСТРУ

Леонід ЧЕРКАСЬКИЙ

Національному оркестру українських народних музичних інструментів виповнилося 35 літ. Приурочений цій даті великий концерт, що відбувся в колонному залі ім. М. Лисенка Національної філармонії України, став не лише кульмінацією ювілею, а й справжнім святом української музичної культури.

Два відділи святкового концерту поринули своїх численних шанувальників у царину рідної музичної стихії, що здатна викликати справжній катарсис — очищення через потрясіння, до якого, на думку Аристотеля, може привести лише високе мистецтво.

Чотири твори, виконані оркестром у першому відділі, показали невичерпні можливості українського оркестру, його неповторну музичну красу, високий професіоналізм музикантів, тонкий смак і творчу винахідливість художнього керівника і головного диригента, лауреата Державної премії ім. Т. Шевченка, народного артиста України В. Гуцала.

Вже у першому номері — “Святковому концерті” В. Зубицького — оркестранти разом з головним диригентом ніби хотіли сказати: “Послухайте, на що сьогодні здатен наш оркестр!” Принагідно відзначимо, що твір цей настільки оригінальний, наскільки й складний. Не часто можна зустріти і форму п'ятичасинного концерту для оркестру українських народних інструментів, концерту, в якому органічно поєдналися віртуозність і “симфонізований” драматичний розвиток. Та найголовніше, що закладено в партитурі концерту — це нечуті раніше владно-заворожуючі звуки, що надають творові самобутнього національного характеру і ґрунтуються на глибокому знанні композитором українського народного музичного інструментарію. Але від партитури до музики — величезна і незмірна дистанція.

У першій, повільній, урочистій частині твору, де задіяні всі інструменти оркестру, від цікавих унісонів і паралелізмів, властивих ще давній музиці, ніби повіяло духом степу. А вже в наступній частині вся та іділія стрімко руйнується шаленою навалою складної драматичної токатної поліритмії ладкових кобз і цимбалів, стихійним шалом східних язичницьких

мотивів, що виливається у відчуття глибокої трагедійності. І ось, мов фенікс із попелу, проростає прозора світла тема, яку впродовж усієї третьої частини веде на свирілі народний артист України Г. Агратіна. Органічним продовженням цієї сюжетної лінії стала тема всенародного свята, відтвореного у четвертій частині різними групами оркестру, в т. ч. ансамблем сопілок, флюорою, трембітою, кобзми. Закінчується твір до-мажорною частиною, в якій епічна розлога тема оркестру вдало поєднується із солоспівом оперного баса, партію якого натхненно виконав В. Колибаб'юк.

В оркестровій інтерпретації цього твору злилися воедино і задум композитора, і творчий пошук диригента, і віртуозна майстерність музикантів. У драматичному сюжеті, переданому засобами національної музичної мови, слухачі могли прочитати і саму історію України.

Наприкінці 60-х років минулого століття на хвилі відродження національної культури її великі патріоти С. Козак і О. Чумак (отаке поєднання прізвищ!) розпочали створення професійного оркестру українських народних музичних інструментів під егідою очолюваного ними Хорового товариства України. Щоправда, ще задовго до цього обговорювалося питання про те, яким бути оркестру, які інструменти вводити до нього... Дебатувати було довкола чого, адже в активному вжитку українців є понад п'ять десятків інструментів, тоді як у професійній сфері функціонували в Україні лише оркестри російських народних інструментів, основу яких складали домри та балайки. Водночас кобзам, бандурам, скрипкам, цимбалам, колісним лірам, сопілкам, фрілкам, флюорам, окаринам та багатьом іншим українським інструментам, що завжди були окрасою музичного побуту народу, неодмінними учасниками масових ігор, свят і обрядів, було відмовлено у праві на існування, а особливо звучати усім гуртом у професійному оркестрі. Отож і в дебатах стосовно майбутнього оркестру намітилися дві позиції. Одні стверджували, що в такому оркестрі повинні звучати лише інструменти, що вивчаються в консерваторії, отже, — російські інструменти; інші ба-

чили майбутнє оркестру в складі споконвічних українських народних інструментів, багато з яких слід було взагалі відроджувати. Таку думку відстоювали Л. Ревуцький, С. Людкевич, М. Рильський, А. Гуменюк. Звісно, шлях до українського оркестру був нелегким, і навіть тоді, коли він був створений, його змушені були назвати так, щоб у назві й натяку не було на його національний характер — Київський оркестр народних інструментів.

Власне організація оркестру розпочалася 1969 р. під художнім керівництвом Я. Орлова: відбір інструментів, підбір музикантів, пошуки репертуару тощо Тут, як ніколи, довелося експериментувати — насамперед з відбором і підготовкою інструментарію. Адже на період організації оркестру “готовими” до професійної оркестрової музики були лише класична скрипка, бандура з механізмом для перемикання тональності та ще хіба два-три інструменти. Решту довелося “шукати”, реконструювати, вдосконалювати.

Взяти хоча б сопілку. Адже не можна уявити український національний оркестр без цього легендарного і чи не найпопулярнішого в Україні інструмента. Але поширена в той час діатонічна сопілка повноцінної функції флейтового інструмента в оркестрі не могла виконувати. На щастя, взявся за її реконструкцію молодий талановитий майстер-конструктор Д. Демінчук, якому вдалося виготовити сопілку з хроматичним звукорядом на 10 пальцевих отворів і дуже зручну в користуванні, що дозволило віртуозно грати на цьому інструменті найскладніші пасажи в будь-якій тональності. Ось і в святковому концерті прозвучала грайлива “Веснянка” І. Шамо у виконанні ансамблю сопіларів.

Мав оркестр і серйозні проблеми з цимбалами. Незважаючи на те, що цей струнний ударний інструмент широко використовується у музичному побуті українців, особливо в західних областях, скрізь поширені цимбали різної конструкції, строю і діапазону. Це, до речі, було перешкодою і в підготовці музикантів-цимбалістів у системі музичної освіти. Довелося оркестру пройти і через експеримент з цимбалами конструкції О. Незовибатька, які все ж не прижилися в оркестрі. Перевагу віддали цимбалам конструкції Й. Шунда, що сьогодні прекрасно звучать в

оркестрі, утримуючи його ритмо-гармонічну основу, підкреслюючи ефектним тремоло кульмінаційні моменти твору. На концерті можливості цього інструмента віртуозно продемонстрував Г. Агратіна в сольній партії концерту для цимбалів з оркестром “Сонячне коло” І. Гайдена. А разом із солістами-цимбалістами В. Овчарчином і А. Войчуком у закарпатському весільному танку “Березнянка” вони влаштували таку карусель, що, здається, усі карпатські смереки хиталися в ритмі того весільного танку.

Звичайно ж, знали організатори оркестру і такий давній сигнальний інструмент, як козацька сурма. Літературні джерела вказують на наявність сурми ще в Київській Русі у XII–XIII ст. Проте давніх зразків цього інструмента не збереглося, і навіть знавець українського інструментарію Г. Хоткевич відрізняв сурму від козацької труби лише за матеріалом, вважаючи, що перший інструмент — обов’язково дерев’яний, другий — металевий. Проте справжня відмінність між цими інструментами полягає в тому, що сурма — язичковий інструмент, а труба — мундштучний, вони мають різні тембральні характеристики. І ось В. Зуляк на Тернопільщині, О. Шльончик на Чернігівщині і Д. Демінчук у Києві представили власні зразки сурм і труб, що згодом були використані в оркестрі. Кожен, хто хоч раз чув “Запорізький марш” Є. Адамцевича в аранжуванні В. Гуцала, той пам’ятає бойовий закличний вступ дуету сурм, що задає тон усьому козацькому маршу.

Майже заново на потребу оркестру створювалася ладкова кобза. Оркестрові необхідні були струнні інструменти, що заповнили б середній регістр у загальному оркестровому діапазоні і водночас забезпечили кантиленне звучання, яке властиве українській музиці і яке не міг замінити короткий, швидкотихаючий звук, видобутий щипком з бандурної струни. З цією проблемою зіткнувся ще Г. Хоткевич, подаючи у власній “Школі гри на бандурі” різноманітні прийоми тремоловання. Але для бандури — це епізодичні прийоми. Ось тут і знадобилося тремоло ладкової кобзи, перші зразки якої свого часу майстрував І. Скляр, згодом — В. Зуляк і М. Прокопенко. Грамотний майстер-конструктор і музикант-педагог М. Прокопенко,

опрацювавши колосальні фольклорні, історичні та іконографічні джерела, сконструював з урахуванням сучасних законів органології чотириструнну ладкову кобзу, спочатку — з глибоким овальним корпусом, набраним з окремих клепок, потім — з плоскопаралельними деками і серпоподібною головкою.

Загалом інструмент нагадував кобзи, зображені на численних малюнках козаків-мамаїв. Квінтовий стрій інструмента, з одного боку, відповідав давній традиції (такий стрій, наприклад, мав давньоруський гудок), з іншого, — давав можливість використати в оркестрі професійних домристів. Тут слід відзначити, що дехто побачив у цих інструментах схожість із домрою, та якщо порівняти російську домру і давню українську кобзу, то стане ясно, що саме інструмент козаків-мамаїв був праобразом і сконструйованої менш ніж сто років тому чотириструнної домри Г. Любимова, і виготовленої 35 років тому української ладкової кобзи. Я. Орлов увів до оркестру групу ладкових кобз, знаючи цей інструмент ще за часів співпраці з А. Авдієвським в Українському народному хорі ім. Г. Верьовки. “Завдяки групі кобз наш оркестр відрізняється від усіх інших оркестрів світу тонкою ліричністю, ніжністю, — пишеться В. Гуцал, — а проникливе, м'яке, красиве насичене звучання тембрально відтіняє групу кобз від багатьох інших інструментів”.

Підкреслимо принагідно, що цей інструмент не слід ототожнювати з автентичним кобзарським інструментом, як не слід ототожнювати творчість кобзаря з виконавцем на ладковій кобзі — кобзистом. Сьогодні наявність в оркестрі кобзиста-віртуоза заслуженого артиста України Ю. Яценка дає можливість виконати ефектне соло кобзи з оркестром, як це він зробив на ювілейному концерті у “Покутських мотивах” В. Парфенюка, а ще раніше — у “Танцювальних награваннях для кобзи з оркестром” В. Гуцала, у концертах К. Мяскова, у “Гуцульській рапсодії” І. Виммера, у “Фантазії для кобзи з оркестром” В. Маруніча.

З моменту створення оркестру до нього були введені також колісна ліра, удосконалена Н. Лупічем, козобас, сконструйований бубністом оркестру І. Ніколайчуком. Сьогодні день багато артистів оркестру професійно володіють

кількома народними інструментами. Так, скрипалі грають на сопілках і окаринах, гобоїсти — на сурмах, кобзисти — на колісних лірах.

Паралельно з підбором інструментарію відбувався інтенсивний пошук власне українського первісного звучання оркестру. Бо якщо кожен з відібраних інструментів є носієм етнічного звукоідеалу українця, то оркестр українських народних інструментів повинен стати важливим чинником творення тієї багатющої звукової палітри, яка є сферою буття українця. Але тоді, як інструменти симфонічного оркестру вже мали усталені і вивчені акустичні параметри і тембральні характеристики, різноманітне поєднання звуків українських народних інструментів, їх тембрів потребувало практичного експериментального вивчення.

Слід зазначити, що вже на зорі оркестру В. Гуцал брав дієву участь у доборі інструментарію, писав для різних інструментів власні твори, робив аранжування. У цьому контексті знаковим є включення до першої концертної програми оркестру “Запорізького маршу”, що відомий нам від кобзаря Є. Адамцевича, тому й фігурує під його авторством, хоча сам Є. Адамцевич не раз наголошував, що перейняв цей твір від старших кобзарів, а ті — від своїх попередників. Українському народному маршу, до творення якого причетна не одна кобзарська душа, судила доля знайти ще одного співавтора — Віктора Гуцала. Саме завдяки його аранжуванню і введенню додаткової теми, якої не було в оригіналі, цей твір за своїм ритмічним, ладово-інтонаційним і тембровим звучанням перетворився на гімн козацтва. А той факт, що в часи “недремного ока” він був включений до репертуару і з триумфом прозвучав у оперному театрі під час першого концерту оркестру 12 квітня 1970 р., свідчить про досить сміливу патріотичну позицію автора аранжування і про його бачення оркестру українських народних інструментів як символа, як знамена національного відродження.

Вже після бойового закличного вступу дуету сурм, підхопленого наростаючими громовими ударами литаврів, увесь оркестр відтворює могутню маршову ходу, на тлі якої вступають бандури. У їхніх ясных, ніжних звуках лине мелодія українського маршу — це головна тема твору, що буде підтримана усім

оркестром, а потім, за всіма законами музичної драматургії, варіюватиметься у різних групах інструментів, в т. ч. смичкових, дерев'яних духових, струнних щипкових. І ось із тла цієї теми в упевненому передзвоні бандур раптом виринає друга тема. В її основі — українська народна пісня “Ой на горі та й жінці жнуть”. У суперечку з нею вступають сопілки й сурми, нагадуючи про себе первісною темою маршу, — так, за класичними законами поліфонії, відбувається контрапунктне поєднання мелодій, що варіюються, видозмінюються і разом передають у вирі звуків нездоланну силу козацької ходи.

Після трагічної загибелі Я. Орлова і кількарічної відсутності постійного керівника у 1984 р. оркестр очолив В. Гуцал, з діяльністю якого пов'язаний новий етап в історії колективу. Він включає в себе величезну організаторську діяльність щодо зміни статусу оркестру від “Київського” до “Державного”, а згодом і “Національного”, докорінного поліпшення матеріальної бази оркестру. Для цього етапу характерний творчий злет колективу, значне збагачення звукової палітри оркестру, пов'язане з введенням нових інструментів, більш тісна і плідна співпраця з композиторами, широке залучення до спільної концертної діяльності видатних співаків.

Згідно з виробленою В. Гуцалом стратегією звучань, провідною в оркестрі є бандурна група, що несе найбільше навантаження. Партії для бандури, що їх пише В. Гуцал, дуже складні, розраховані на гру всіма пальцями правої руки. Про відповідальну місію, що покладена на групу кобз, вже йшлося.

Надзвичайно важливою складовою оркестру є скрипкова група. Введення скрипки до українського оркестру дехто вважав наслідуванням деяких західноєвропейських оркестрів. Насправді ж скрипка з давніх давен є одним з найулюбленіших народних інструментів України. Вона особливо імponує етнічному звукоідеалу українця своєю співучістю, мелодійністю. В музичному побуті українців на скрипці не лише акомпанували до співу й танців, а й виконували музику для слухання. Неодмінна учасниця народних інструментальних ансамблів (троїстих музик, весільних капел тощо), скрипка виконує в них провідну партію. Тож цілком природно, що скрипкова

група в оркестрі — одна з вагомих, вона надає музичній палітрі твору особливої співучості, передає колорит народної гуртової музики. А всі скрипалі оркестру, маючи вищу музичну освіту, водночас володіють і народною манерою гри. Це досить виразно продемонстрували скрипалі в “Буковинському козачку” Геккера, де з великою експресією і темпераментом виконала сольну партію заслужена артистка України Д. Агратіна.

Збагачуючи оркестр інструментарієм, що пов'язаний з віковичною народною традицією, В. Гуцал провів його чітку диференціацію, визначивши, які інструменти входитимуть до основних оркестрових груп, а які оркестр репрезентує як епізодичні сольні або такі, що звучать у концертній програмі в однорідних ансамблях. Так з'явилися в оркестрі ансамблі сопілок, зозуль, дрімб. Елементами партитури стали колісна ліра, козобас, трембіта, бугай, рубель з качалкою, дзвіночки, бубонці. Цікавинкою стало введення до оркестру гуцульських цимбалів, у яких, на відміну від інструмента Й. Шунда, відсутній демпфер, і на яких грають пальцями без фільца, що привнесло в оркестр дзвінкий, “політний” звук, урізноманітніло тембральну складову оркестру.

А взагалі В. Гуцал намагається показати максимальні художньо-виразні можливості всіх інструментів. І як тут не згадати його твори “Соло для козобаса з оркестром”, “Свиріль”, “Сурма” та ін.

Свого часу Й. Бах для імітації звучання волинки (дуди) у Першому концерті (F-dur) використав три музичні інструменти — два гобої і фагот, які повинні були відтворити просте сільське награвання: один гобой виконував партію мелодичної трубки, другий — партію квартового бурдона, а фагот імітував октавний бурдон. У Національному оркестрі народних інструментів використовується 50 різних інструментів. Більше того, він має набагато ширший тембральний діапазон, ніж будь-який інший оркестр, в т. ч. симфонічний. Щодо інших народних оркестрів, підкреслимо, що в них досить невеликий тембральний діапазон, в основному — з постійними характеристиками. Взяти, наприклад, тірольський оркестр чи неаполітанський (гітаро-мандолінний) або оркестри середньоазіатських республік. Не такий вже багатий тембральним забарвленням і дом-

рово-балаалаєчний оркестр російських народних інструментів. Не забуваймо при цьому, що такі нації, як французи, англійці, німці взагалі не мають оркестрів народних інструментів. Віктор Гуцал доводить також тембральну перевагу свого оркестру у порівнянні з симфонічним, оскільки у більшості творів Національного оркестру народних інструментів звучать десятки "свіжих" тембрів, тоді як у симфонічному оркестрі тембральні групи досить усталені і добре відомі. Щодо народної манери гри в симфонічному оркестрі, то вона призводить до штучного і збідненого звучання.

Розуміючи, що цитатне використання фольклору у професійному оркестрі не буде сприйняте слухачем, В. Гуцал постійно шукає і знаходить форми його нового прочитання, не втрачаючи першоджерел цього найважливішого шару народної культури. Так, у виконанні оркестру традиційне голосоведення поєднується з академічним, усталений ритм — із сучасним, народний підголосок влітається в нові форми поліфонії, а в цілому завдяки композиторській фантазії, помноженій на професіоналізм оркестру, нескладний народний твір набуває збагаченої симфонізованої варіативності. В. Гуцал плідно співпрацює у цьому напрямку з композиторами-одномудцями. Так у репертуарі оркестру з'явилися: "Подільський козачок" І. Виммера, варіації на тему української народної пісні "Льонки" і "Полька" М. Різоль, "Гуцульська фантазія" С. Орла, "Буковинські козачки" Геккера.

Керівник залучає до програм твори української і світової класики: С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, М. Завадського, М. Калачевського, А. Дворжака, Й. Брамса, сучасних композиторів А. Гайденка, В. Зубицького, Я. Лапинського, І. Щербакова, Є. Станковича, М. Скорика, В. Рунчака, В. Степурка та інших, продемонструвавши при цьому бездоганний ансамбль, знання стилю, високу культуру оркестру.

Необхідно наголосити на ще одному, надзвичайно важливому достоїнстві оркестру — на його "співучості" в прямому і переносному розумінні. Від початку концертної діяльності оркестр виступає з відомими співаками, першим серед яких був С. Козак.

Оркестр часто акомпанує, тому що органічне поєднання красивого людського голосу і

оркестру створює щоразу свіже і неповторне тембральне полотно. Він уміє акомпанувати перш за все тому, що спроможний на найтонше піанісимо; інакше чи вдалося б володарці рідкісного колоратурного сопрано відтворити і "під гаєм в'ється річечка, мов скло вона блищить", чаруючи слухача красою української природи та розкриваючи сенс життя, і ностальгію, передану простою народною піснею "Стоїть гора високая"! У Національного оркестру народних інструментів це злагоджено виходить тому, що диригент здатен розчинитися у співакові, підпорядкувавши оркестр його голосу, його виконавській манері і навіть його настрою на даному концерті, коригуючи переходи, затримки, зміни темпу, домагаючись від оркестру найтонших динамічних відтінків. Звичайно, за цим стоїть копітка підготовча праця. Взяти, наприклад, інструментовку твору, адже одна справа робити її для Є. Мірошніченко, інша — для Д. Петриненко або М. Стеф'юк.

Музиканти оркестру легко грають на півтона, тон і навіть на терцію вище, ніж написано в нотах — це дає можливість змінити для співака тональність, на що неспроможні симфонічні оркестри. Такий професіоналізм оркестру, його вміння "співати" разом зі співаком, гармонічне поєднання звучання співака й оркестру припали до душі й співакам. Саме тому з Національним оркестром народних інструментів виступали співаки світового рівня: Д. Гнатюк, М. Кондратюк, Є. Мірошніченко, А. Солов'яненко, А. Мокренко, Г. Гаркуша, і ця діяльність успішно продовжується з В. Степовою, Л. Забілястою, О. Дяченком, Т. Штондою, М. Шопшою та ін.

Якось під час відповідального урядового концерту в палаці культури "Україна" пісню "Чорні брови, карії очі" повинен був заспівати у супроводі симфонічного оркестру африканець, привезений з Москви, де він навчався вокалу. Володар нестандартного баритона, він перед концертом заявив, що може її заспівати лише в ре-мінорі, тобто на тон вище, ніж взагалі співають баритони і ніж це може на даний момент зіграти симфонічний оркестр. Після тривалої перепалки між солістом і диригентом режисер усіх найвідповідальніших концертів і масових видовищ Б. Шарварко вигукнув:

— Ану покличте оркестр Гуцала, Гуцал це вміє!

Оркестр Гуцала легко впорався з цим завданням.

З нагоди ювілею оркестру слушно сказати ще кілька слів про Віктора Омеляновича Гуцала, в якого ще й особистий ювілей — йому виповнилося 60 літ. Саме до цієї дати комітет з Національної премії України ім. Т. Шевченка видав художньо-документальну повість Б. Жолдака “Музичні війни, або талан Віктора Гуцала”. В ній В. Гуцал об’єктивно постає як видатна постать вітчизняної культури, талановитий диригент, що володіє величезним комплексом знань, в т. ч. з гармонії, інструментовки, основ композиції. Навряд чи хто може зрівнятися з ним кількістю аранжувань, здійснених для оркестру, а їх він створив аж дві тисячі!

Він завше домагається свіжого тембрального звучання оркестру завдяки глибокому знанню народного музичного інструментарію, а кобзою, домрою, бандурою, цимбалами, сопілкою володіє на професійному рівні.

Професор В. Гуцал завідував кафедрою бандури і кобзарського мистецтва в Київському державному інституті культури. Як талановитий педагог, він виховав плеяду відомих музикантів, серед яких: диригент оркестру, заслужений артист України А. Іваниш, бандурист-інструменталіст, народний артист України П. Чухрай, віртуоз-поліінструменталіст Г. Агратіна, кобзисти, заслужені артисти України Ю. Яценко та І. Гончарова, скрипалька, заслужена артистка України Д. Агратіна, бандурист-вокаліст, професор, заслужений артист України, голова Національної спілки кобзарів В. Єсіпок.

Як авторитетний та енергійний керівник, В. Гуцал домігся сприятливих умов праці для оркестру, просторих репетиційних залів, забезпечив музикантів якісними інструментами. Його оркестр поєднує концертну діяльність з чисельними записами на радіо, платівки, CD.

The article under consideration suggests the information on the National Orchestra of Folk Instruments, which celebrates its 35th anniversary. The author describes the repertoire of the concert dedicated to this event brightly. A great part of the work depicts the history of creation of the orchestra, the specific features of the instruments used in it, the peculiarities of the repertoire. Finally, the author speaks of Victor Hutsal, a conductor of the great talent.

Пропагуючи на найвищому рівні народно-інструментальну музику, В. Гуцал активно займається науковою та методичною роботою: він видав кілька праць, присвячених проблемам організації оркестру народних інструментів, збірники нот для трійстих музик, ансамблю сопіларів. На базі оркестру В. Гуцал постійно проводить науково-методичні та практичні заняття керівників самодіяльних оркестрів, організовує конференції з проблем розвитку колективних форм народноінструментальної музики. Спільно з В. Гуцалом і за його сценарієм авторові статті пощастило зняти на “Укртелефільмі” три фільми: про скрипку, цимбали, бандуру. Теоретичні розробки В. Гуцала у поєднанні з його практичним керівництвом єдиним у нашій державі професійним оркестром українських народних музичних інструментів виводять його в ранг найавторитетнішого українського етноінструментознавця.

Та важливо те, що В. Гуцал не заспокоюється на досягнутому. Він стурбований тим, що якщо колись оркестр давав щороку по 110–120 концертів, то сьогодні, не маючи коштів на гастролі, він позбавлений можливості бути доступним для свого народу. Йому боляче також, що очолюваний ним колектив є єдиним свого роду професійним оркестром в Україні, тоді як у Росії кожна область має утримуваний державою оркестр народних інструментів. Віктор Омелянович мріє ще використати в оркестрі такі інструменти, як торбан, бандуру-бас, ріг. Він усвідомлює, що ще не використав у оркестрі всіх пластів народної музики, зокрема старосвітської “вченої”, бурсацької, взагалі не торкнувся церковної теми.

Оця стурбованість В. Гуцала станом народноінструментальної музики в Україні, зокрема професійної, є наскрізною лінією усєї книги про В. Гуцала. Вона ж, ця стурбованість, є і запорукою майбутніх пошуків та знахідок Віктора Гуцала і керованого ним оркестру.