

поэтического первоисточника, региональной традиции и индивидуального авторского стиля в конечном творческом решении.

Ключевые слова: оригинальное хоровое творчество, музыкальная интерпретация поэзии Т.Шевченко, региональная традиция.

Review the original choral compositions and vocal ensembles I.Maychuk to texts T.Shevchenko. Traced to the presence and iconic choral compositions of other Ukrainian composers of this group in the conductor's practice musician. The signs of the interdependence of poetic source, regional traditions and individual writing style in the final creative decisions.

Key words: original choral works, musical interpretation of the poetry of Taras Shevchenko, the regional tradition.

УДК 786.8 (477) "195"

Андрій Сташевський

БАЯННА МІНІАТЮРА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ТРЕТЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ: МОВНОСТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ

У статті проводиться стислий аналіз найбільш показових творів баянного репертуару, створених вітчизняними композиторами в період 1950–1970-х років у різних жанрових підвидах інструментальної мініатюри. Простежуються їх мовностильові та композиційні особливості.

Ключові слова: баянний репертуар, жанр мініатюри, українські композитори, мовностильові особливості.

Жанр мініатюри відіграв суттєву роль у процесі формування вітчизняної оригінальної літератури для баяна академічної традиції. Адже саме в цьому жанрі в найрізноманітніших його піджанрових різновидах почали з'являтися перші професійні композиції для баяна як у російській музичній культурі (М.Чайкін, В.Мотов, Ю.Шишаков та ін.), так і в українській (В.Дикусаров, Г.Шендерьов, К.М'ясков, В.Власов, А.Батршин). Створення перших вітчизняних високохудожніх мініатюр для баяна нефольклорного спрямування припадає на період кінця 1950-х – початку 1970-х років – часу активного розвитку й домінування в музичній культурі ідей і принципів парадигми радянського мистецтва, що здійснило значний вплив на всю систему мовно-стильових складників. Сьогодні, у процесі вивчення надбань вітчизняної музики, зокрема оригінальної баянної літератури, різноаспектну мистецтвознавчу цікавість викликають надбання в цій галузі композиторів радянської доби, на творчих доробках яких і відбувалося становлення професійного баянного репертуару академічної традиції.

Певні аспекти баянної музики українських композиторів досліджувалися різними авторами: М.Імханицьким, Д.Кужелевим, В.Кузнецовим, А.Нижником, Л.Понікаровою, А.Семешком, А.Стельмашенком та ін. Але ж недостатнім, на нашу думку, є висвітлення жанрово-стильових особливостей баянних мініатюр нефольклорного напрямку, створених українськими композиторами в радянський період, у т. ч. дослідження в них особливостей образного строю, методів і принципів композиційної роботи, специфіки інструментально-виражальних засобів тощо.

Отже, вищезазначене й окреслює актуальність нашої статті та її мету – аналіз найбільш показових баянних творів малих форм, написаних вітчизняними композиторами в період 1950–1970-х років, і виявлення їх мовностильових особливостей.

Своєрідне втілення рис індивідуального мовного комплексу спостерігаємо у творчості Георгія Шендерьова, зокрема, у його п'єсі "Прелюдія і токати" (1959). За жанровим визначенням твір є двочастинним циклом (диптихом), де основне змістовне навантаження припадає на другу частину (токату). А прелюдія, хоч і має власний драматургійний розвиток, усе ж таки більше виконує роль інтродукції, тобто повільного вступу до активно-рухливої й енергійної токати.

З перших тактів твору проявляються індивідуальні особливості гармонічної мови Г.Шендерьова: тема подається щільним акордово-тризвучковим викладом (проходячими блок-акордами) на тлі двох витриманих бурдонів у баса й нижньому голосі партії правої руки, інтервальне забарвлення яких відбиває секундове (квінтдецима) співзвуччя, а перша гармонійна вертикаль дорівнює нонакордовій звучності. Поступова зміна баса (секундовий рух угору) на основі по-

вторень блок-акордової теми перетворює гармонійне забарвлення, надаючи йому різнозвучних відтінків. Розвиток басової лінії набуває синкопованого вигляду, а згодом цей ритм підхоплює акордовий супровід лівої клавіатури. У кульмінаційній частині автор використовує пальцеве тремоландо акордів, що додає вислову занепокоєно-патетичного характеру.

Друга частина диптиха (токата) написана в тричастинній формі, де в першому її розділі автор виявляє особливу винахідливість щодо фактуротворення й тематичної організації. Піддаючись клавіатурно-конструктивній специфіці трирядного баяна, Г.Шендерьов подає головну тему токати у вигляді швидкоактивного акордового руху, але в максимально зручному для виконання викладі. Тобто вибудовує акордовий тематизм між рядами, які детермінують паралельно-транспозиційне перенесення, що дозволяє втілювати музичний матеріал виконавсько комфортно й ефектно у швидкому темпі. Так, у цьому творі практично відсутні комбінації паралельних акордових пересувань з використанням першого й третього рядів, що передбачає їх різну фігурально-аплікатурну структуру. Отже, такий підхід автора розвиває принципи компонування музичного твору “від клавіатури”, що в позитивному його прояві виявляє характерні іманентно-інструментальні властивості баяна та дозволяє втілення художньо-образної сторони суто оригінальними, зокрема, фактурно-клавіатурними засобами.

Як справедливо зазначає В.Бичков, Г.Шендерьов на той час був одним з небагатьох баянних композиторів, які відверто намагалися розширити гармонійну основу та вийти за межі панівної в баянній музиці середини ХХ століття мажоро-мінорної системи. Дослідник також відмічає певні авторські новачі Г.Шендерьова в цій площині – використання альтернативних співзвуч (нонакордики), що додає музичній мові особливої терпкості й гостроти, неочікувані відхилення в далекі тональності без закріплення, гармонізація простих мелодійних побудов складними гармонійними послідовностями тощо [1, с.133].

Такий підхід спостерігаємо майже в усіх баянних творах автора – від обробок і мініатюр до великих циклічних композицій. Ще одним яскравим прикладом у цьому аспекті виступає невеличкий твір композитора концертно-естрадного спрямування “*Интермеццо*”, у серединному розділі якого помічаємо типово “шендерьовську” гармонію. Її характерні особливості, що майстерно відтворені автором у площині традиційного концертно-баянного інструменталізму, сягають жанрової сфери тогочасної естради – симфоджазів, біг-бендів, популярно-танцювальних напрямів.

Майже паралельно з Г. Шендерьовим активну позицію щодо збагачення музичного словника, зокрема гармонічної мови оригінальної літератури для баяна визначеного періоду, своєю яскравою творчістю репрезентував Віктор Дикусаров – один з найцікавіших представників баяного романтизму.

Серед визнаних здобутків початкового періоду творчості композитора виділяється низка баянних мініатюр, поміж яких *Прелюдія b-moll* (1959). Невеликий твір, представлений тричастинною формою, переповнений щирістю почуттів і настроїв – від лірично-витонченої емоційності до пафосної декламаційності. Починається прелюдія спокійно-врівноваженою співучою мелодією, що експонується октавним викладом із щільним внутрішньо-гармонійним заповненням на тлі тріольно-пунктирного басово-акордового акомпанементу зі своєрідними “спусканнями” басової лінії при збереженні гармонійної основи.

Така щільність фактури баянних творів є однією з показових специфічних рис стилістики В.Дикусарова, який завжди прагнув до оркестральності висловлення. Уже починаючи з кінця четвертого такту, фактура партії правої руки розшаровується ще значніше й виходить на тришаблевий рівень: мелодія верхнього голосу, гармонічна педаль, активний підголосковий контрапункт.

Серединний розділ за своєю образністю представляє іншу, контрастну попередній сфері стихію – тривожно-схвильоване, активно-стрімке й віртуозне викладення пасажів, що обігрують нестійку формо-структуру розробкового характеру. Як основний елемент-фігуру дрібної техніки автор у цьому епізоді обрав швидкісне чергування тризвуку з одним звуком, так звані “ламані акорди” (активна перемінна робота групи 5-го, 4-го й 3-го пальців з 2-м), що на тлі постійної мінливості акордових структур виявляє неабияку технічну складність для виконання, а з іншого, тобто художнього боку, такий прийом відтворює яскраво-звучний, бурхливий потік

фактурно-інструментального висловлення. Ефектність віртуозного шлейфа посилює зміна спрямованого руху на стрибкоподібний через октаву.

Кульмінацією прелюдії є невеличкий епізод, що готує репризне проведення теми та представлений каскадом октавних пасажів у тридольному розмірі (12/8) з фіксацією окремих гармонійних устоїв. Постійна тональна мінливість, секвенційність розвитку, загальні форми руху, агогічна свобода виконання створюють відчуття граничного емоційного пориву й патетики.

Репризне проведення теми відзначено новою образною якістю: майже крайня гучність динаміки (*fff*), трансформація гармонічної педалі у функцію акомпанементу, пружність ритмічно-переінтонованого акордового супроводу (чергування синкопованої та ямбічної структур ритміки) надають темі рис життєстверджуючої величі й піднесення. Крім вищеокреслених штрихів щодо особливостей авторського словника, у п'єсі композитор сміливо залучає акордові переміщення в широкому їх розташуванні, намагаючись тим самим розширити традиційно-інструментальні засоби баяна, наблизити музичну тканину до тутійно-оркестрального вислову. Навіть у партії лівої руки він іноді використовує подвоєні зменшені тризвуки, що фонічно дає звучання повного зменшеного септакорду, намагаючись цим максимально ущільнити фактурне полотно.

Інші образні настрої виявляє не менш яскравий і популярний твір В. Дикусарова *Скерцо* (1958). Віртуозно-технічне спрямування п'єси перетинається з переважно грайливим, веселим характером, який іноді порушує певна схвильованість, а подекуди й пісенна ліричність. Легкість і граціозність детермінують як тридольний метр (3/8) і значна рухливість темпу (*Allegro*), так і власне структура мотивів головної теми: чергування повнотактних стакатних восьмих з ямбічно-передітковим зворотом-оспівуванням шістнадцятих.

Вдало й винахідливо автор використовує метроритмічні прийоми (“тра часом”) у наступному епізоді коротких терцевих перебіжок. Залучення так званих “хімеолій”, тобто викладення мотивів основного тематизму дуольними структурами в умовах тридольного розміру, який свідомо підкреслено ще й басово-акордовим акомпанементом, створює певну диспропорцію метро-ритмічної врівноваженості та додає музичному характеру пікантності й забавності.

Серединний розділ твору (*Andantino*) представляє іншу образну сферу – лірична й задушевно-тепла мелодія обкутана сріблито-ніжною романтичною гармонією, а ритмічно-неповний тридольний акомпанемент (без другої, а іноді й без третьої долі) створює ефект легкого коливання й невимушеності.

Усі мовно-композиційні чинники музичної стилістики баянної спадщини композитора підпорядковані його глибокій сутності творця-романтика. Не випадково з ім'ям В. Дикусарова тісно пов'язана ціла епоха вітчизняного баянного романтизму як з найяскравішим представником цього художнього напрямку. Цитатною характеристикою творчого обличчя митця стало висловлення А. Семешка: “Образно-емоційні грані творчості композитора розкривають романтичну сутність його музики. Їй притаманні захопленість молодості й трепетне чекання таємниці, світ мрій, невтомний порив і пафос боротьби” [3, с.3].

Переважно романтичну традицію відбиває й оригінальна творчість для баяна Костянтина М'яскова у створеній ним цілій когорті мініатюр і п'єс розгорнутого плану. *Поєма* (1960; у першій редакції – Концертна п'єса*) наповнена широким діапазоном романтичних переживань і почуттів. Елегійно-поетичний характер (*Andante con estr poetico*) декларується відразу ж у великому вступі, в інтонаційно-ритмічній основі мелодики якого приховуються паростки майбутньої головної теми п'єси.

Перше проведення теми, що викладено одноголосно з фрагментальним вкрапленням підголоска наприкінці фраз, зберігає лірично-співочий елегійний настрій. Однак уже в другому періоді спостерігаємо активне гармонійно-підголоскове нашарування фактури, що представлено в секвенційно-періодичному викладі з пологим сходженням униз. У цілому у творі відзначено багато типових рис поємності – фрагментарно-інтенсивний, хвильовий розвиток драматургії, наявність декількох кульмінаційних вершин, активні нагнітання й спади динаміки, широкі агогічні відхилення, експресивно-декламаційний характер загальних форм руху.

* Під цією назвою твір видано в 1970 році (Альбом баяніста / упоряд.: В. Паньков, М. Давидов. – К.).

Серединний епізод представляє два блоки з різним структурно-тематичним й образним наповненням. Перший – елегійно-широка одноголосна мелодія в середньонизькій тисетурі (квазі-віолончель), що обрамлена фактурно-гармонійною фігурацією підголоска. Педальний бас першої долі, який перетікає в м'яке зняття акорду другої долі з одночасною відсутністю звучання на третій слабкій долі, загущує інтонаційну опорність на початку кожного нового такту. Другий – вільний щодо форми каденційно-розробковий віртуозний фрагмент, остання, найбільш розвинена й інтенсивно-швидкісна хвиля якого призводить до поступового граничного нагнітання, гальмування руху та переходу одноголосного шлейфа в акордове декламаційно-скандоване лементування та підготовлює репризне проведення теми поеми вже в новій образно-емоційній якості, тобто запально-урочистого потужно-туїтного викладу.

П'єса *Скерцо* (1960) К.М'яскова віддзеркалює іншу образно-емоціональну сферу, а з нею й інші норми композиційно-структурної побудови. Головна тема скерцо зі своїм грайливо-пружним характером є одноманітною за структурою (стакатний плин восьмушок) і маловираженою за формою. Вона уособлює більшою мірою тему-рух, з постійним розвитком і трансформацією мотивних елементів. Спектр образів-характерів *Скерцо* К.М'яскова досить широкий та не виходить за іманентні межі даного жанру: весела грайливість, подекуди гумористичність, ніжна експресія, навмисна бурлесковість, фанфарна буфонадність тощо.

Як і в багатьох інших своїх баянних мініатюрах, у цьому *Скерцо* М'ясков подає достатньо розвинену каденцію віртуозного кшталту. Вона викладена у вільній метриці, тобто без розміру й поділу на такти. Автор обирає мотивні елементи та формули для неї, які максимально зберігають скерцозний характер: рухи дрібної техніки з ламаним (скрите двоголосся) ходом, ланцюжкові й східчасті ходи окремих груп і ланок, а також звичайні гамоподібні пасажі.

З найбільш яскравих і репертуарних мініатюр оригінальної баянної музики українських композиторів визначеного періоду виділяється *Експромт es-moll* (1962–1963) Віктора Власова. Твір написано в тричастинній формі, основний тематичний матеріал якого представлено віртуозно-варіаційним викладом пасажно-дрібною технікою, що пропонується до виконання в надшвидких темпах – *Presto*, *Prestissimo*. Загальний характер *Експромту* збирає цілу низку емоційних зрізів: від піднесено-трепетної польотності до суворой настороженості, від темпераментного пориву до невтримно-екзальтованого пафосного скандування. За образно-стильовими ознаками цей твір значно наближається до світосприйняття, яке віддзеркалює баянна музика Віктора Дикусарова – творчого сучасника В.Власова. Очевидно, у цій ідентичності ховається вплив єдиної художньо-стильової аури, притаманної радянському музичному мистецтву доби 1950–1960-х років.

Разом з тим фактурнокомпозиційний комплекс цієї п'єси представляє досить стандартний набір традиційно-баянних інструментальних засобів – октавні й акордові (у звичайному їх вигляді) побудови, дрібна пасажно-фігуративна одноголосна тканина, простий басово-акордовий акомпанемент. Але на фоні цих “аскетичних” складових п'єса відрізняється щирим мелодизмом й експресією. Цьому сприяє активна розробковість тематизму, секвенційність, часті тональні відхилення, активний і напружено-наскрізний розвиток драматургії.

Серединний розділ подано у вигляді суворо-стриманої мелодії пісенного характеру, що експонується спочатку одноголосно, а згодом розвертається в акордовому мотивно-розробковому вигляді. Типові пісенно-інтонаційні звороти апелюють до традицій радянської масової вокально-пісенної творчості, що також підтверджують напружено-патетичні “заклики” наприкінці тематичних періодів і “модний” у радянській музично-пісенній культурі принцип інтонаційно-емоційного зриву на гребені кульмінаційної хвилі.

Серед інших композиційних прийомів, що заслуговують на увагу в цьому творі, вдало реалізований метод дроблення й згортання мотиву. Так, напередодні другого проведення основної теми скандуючо-запитальні заклики у вигляді тридольного мотиву ущільнюються й переростають у дводольні мотивні інтонації (залишаючись в умовах тридольного розміру), що провокує своєрідну нестійку “гру метрикою”. Подібний прийом автор використав і в кульмінації твору – угруповуючи акордовий хід униз по два однорідні сегменти відбувається своєрідне метричне збивання, яке підкреслює прискореність загального руху та посилює виражальність кульмінації.

Отже, завершуючи розгляд окремих творів у жанрі баянної мініатюри, створених вітчизняними композиторами в період 1950–1970-х років, відзначимо, що цей жанровий напрям музики для баяна, як, утім, і все музичне мистецтво країни, цілком знаходився під ідейно-мистецьким впливом епохи соцреалізму в культурі, який полягає в “...запрограмованій впізнавальності, передбачуваності мистецького ходу та зводиться приблизно до такого стандарту – боротьба, картини природи, жанрова сцена, народне свято...” [2, с.117]. Такий “творчий шаблон” тривалий час визначав художні межі не тільки образно-емоційної сфери музичних творів, а й підходи їх мовностильової організації та добір виражальних засобів.

1. Бычков В. Баянно-акордеонная музыка России и Европы. Кн. 1 / В. Бычков. – Челябинск, 1997. – 216 с.
2. Козаренко О. Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу / О. Козаренко // Українське музикознавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – К., 2000. – Вип. 46. – С. 116–121.
3. Семешко А. Про автора / А. Семешко // В. Дикусаров. Твори для баяна. – К. : Муз. Україна, 1991. – С. 3.
4. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна / А. Сташевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152 с.

В статье проводится краткий анализ наиболее показательных произведений баянного репертуара, созданных отечественными композиторами в период 1950–1970-х годов в разных жанровых разновидностях инструментальной миниатюры. Прослеживаются их языково-стилевые и композиционные особенности.

Ключевые слова: баянный репертуар, жанр миниатюры, украинские композиторы, языково-стилевые особенности.

In the article the short analysis of the most indicative products bayan's repertoire, created by domestic composers during the period of 1950–1970th years in different genres of a tool miniature is carried out. Their Language-style and composite features are traced.

Key words: bayan's repertoire, a miniature genre, the Ukrainian composers, Language-style features.

УДК 78.083.82:786.2

Ірина Новосядла

УКРАЇНСЬКІ АВТОРСЬКІ ОБРОБКИ КОЛЯДОК І ЩЕДРІВОК У ФОРТЕПІАНОМУ ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ

У статті розглядаються фортепіанні обробки колядок і щедрівок у творчості українських композиторів, обґрунтовується доцільність їх використання в сучасній педагогічній практиці, пропонується виконавсько-методичний аналіз окремих зразків.

Ключові слова: фортепіанні обробки колядок і щедрівок, українські композитори, педагогічний репертуар, виховне значення.

Інтерес сучасної музичної педагогіки до народних джерел – це не ностальгія чи модна ретроспектива, а усвідомлення й шана тих колосальних духовних зусиль сотень попередніх поколінь, які зумовили сьогоdnішній культурний рівень нашого суспільства. Концепція музичного виховання на основі української національної культури полягає в ставленні до фольклору як до невід’ємної частини духовного життя українського народу, у зверненні до народної музичної творчості через призму її життєвих зв’язків із духовним, матеріальним і практичним світом людини. Тож залучення фольклорних музично-поетичних творів розглядається як важливий засіб формування національної свідомості юних громадян України, розвитку їхньої художньо-естетичної культури, вагомий чинник гуманітаризації музично-навчального процесу. Нині, в умовах національного відродження, головним завданням музичної освіти має бути не лише розвиток професійно-виконавських здібностей, але й формування особистості в її національній визначеності, що неможливе без прилучення до культурної спадщини, до збереження її надбань, тому актуальною є проблема поповнення педагогічного репертуару зразками української народної музичної культури.