

3. Варганов В. Аппликатура, движение и позиция в фортепианной игре / В. Варганов // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. – М. : Музыка, 1976. – Вып. XXIV. – С. 23–32.
4. Давидов М. До проблеми опанування цілісною теорією музично-виконавської майстерності / Микола Давидов // Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ ст. // Зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. ДДПУ ім. І. Франка. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – С. 3–14.
5. Дмитриев А. Позиционная аппликатура на баяне / Александр Дмитриев. – С. Пб., 1998. – 22 с.
6. Дмитрук І. Переклади у сучасній бандурній практиці / Ірина Дмитрук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – 2005. – Вип. VIII. – С. 122–131.
7. Дулова В. Искусство игры на арфе / Вера Дулова. – М. : Музыка, 1975. – 229 с.
8. Дутчак В. Аранжування для бандури : [навч.-метод. посіб. для студ.] / Виолетта Дутчак. – Івано-Франківськ, 2001. – 90 с.
9. Мандзюк Л. Самостійна робота бандуриста над гамами / Любов Мандзюк // Методичні рекомендації для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. – К. ; Х. : Глас, 2004. – 23 с.
10. Мішалов В. Культурно-мистецькі аспекти генезу і розвитку виконавства на Харківській бандурі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 “Теорія та історія культури” / Віктор Мішалов. – Х., 2009. – 18 с.
11. Мокрогуз І. Аплікатура бандуриста ХХ ст. як основа формування виконавської техніки / Інна Мокрогуз // Тези всеукраїнської науково-практичної конференції “Музичне виконавство України: національні, регіональні та інтегративні аспекти”. – Івано-Франківськ, 2007. – С. 57–59.
12. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Генрих Нейгауз // Записки педагога. – М., 1987. – 240 с.
13. Пухальский Я. Методика обучения игре на бандуре / Ян Пухальский. – К. : Госконсерватория, 1978. – 98 с.
14. Флеш К. Искусство скрипичной игры / Карл Флеш. – М. : Музыка, 1964. – 272 с.
15. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі / Гнат Хоткевич ; [упоряд. Черемський П., Мішалов В.]. – Х. : Глас, 2004. – 240 с.
16. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / Олег Шульпяков. – Л. : Музыка, 1986. – 128 с.
17. Яценко І. Аплікатурні системи у сучасній баянній методиці: концептуальний аналіз / Ірина Яценко // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2009. – Вип. XV–XVI. – С. 192–196.

В статті освещается вопрос аппикатурных принципов исполнительства на смежных с бандурой музыкальных инструментах. Проводится сравнительный анализ подходов к проблемам аппикатуры в методике исполнительства на однородных (гитара, арфа), относительно однородных (фортепиано, скрипка) и разнородных (баян, кларнет) музыкальных инструментах.

Ключевые слова: аппикатура, бандура, смежные музыкальные инструменты, гитара, арфа, фортепиано, скрипка, аппикатурные принципы.

The article covers issues fingering principles of performance related to bandura musical instruments. A comparative analysis of approaches to the problems in the methodology fingering execution on homogeneous (guitar, harp), relatively homogeneous (piano, violin) and heterogeneous (accordion, clarinet) musical instruments.

Key words: fingering, vandura, related musical instruments, guitar, harp, piano, violin, fingering principles.

УДК 78.1:78.2

Остан Майчик

КОМПОЗИЦІЇ НА ШЕВЧЕНКІВСЬКІ ТЕКСТИ У ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ІВАНА МАЙЧИКА

У статті розглянуто оригінальні хорові композиції й вокальні ансамблі І.Майчика на тексти Т.Шевченка. Прослідковано наявність і знаковість хорових композицій інших українських авторів цієї групи в диригентській практиці музиканта. Виявлено ознаки взаємозумовленості поетичного першоджерела, регіональної традиції й індивідуального авторського стилю в кінцевому творчому вирішенні.

Ключові слова: оригінальна хорова творчість, музична інтерпретація поезії Т.Шевченка, регіональна традиція.

Музична творчість до поезій Тараса Шевченка має особливе значення для української культури в цілому й хорового мистецтва зокрема. Власне, у найрізноманітніших складах, жанрах і формах хорової музики консолідує національно-патріотичні ідеї Кобзарєвого слова отримали можливість вираження серед найширших верств українства різних історичних епох та генерацій, не втрачаючи своєї актуальності сьогодні.

Творча діяльність Івана Майчика як композитора, диригента, педагога, організатора численних колективів розпочинається в складні повоєнні часи адаптації радянського режиму на землях Галичини, охоплюючи період до зламу ХХ–ХХІ століть – утвердження основ української незалежності. Її місце серед діячів національного хорового мистецтва влучно визначає позиція, сформульована щодо характеристики творчості видатного діяча хорового мистецтва буковинця А.Кушніренка: “Українська хорова школа завжди славилася видатними іменами, що завойовували для національного музичного мистецтва гідне визнання не лише на теренах нашої країни, але й далеко за її межами. Подвижницьку діяльність Миколи Колесси, Євгена Козака, Івана Майчика, Стефана Турчака, Михайла Антківа та багатьох інших продовжили хормейстери сучасності – Анатолій Авдієвський, Євген Савчук, Павло Муравський та ін.” [1].

Вагомість музичних інтерпретацій шевченкової поезії в репертуарах виконавських хорових колективів увесь цей час достатньо висока, із чим пов’язане й інтенсивне залучання творів указаної групи в концертні програми, і стабільна потреба звернення композиторів до її новітнього осмислення з позицій змінності соціокультурних запитів та історико-політичних реалій.

Багатогранність прочитання поетичних текстів Т.Шевченка притаманна й творчому доробкові видатного діяча хорового мистецтва Львівщини І.Майчика. Однією з визначальних рис його творчості є чуйне ставлення до літературного першозразка та прискіпливий відбір творів, особливим чином суголосних зі світовідчуттям музиканта-практика. Обширність і багатство поетичного матеріалу, який надихає композитора, вражає. Зокрема, окрім Шевченкових, серед поезій, що лягли в основу оригінальних хорових композицій мистця, – твори класиків української літератури Лесі Українки, Івана Франка, Маркіяна Шашкевича, Богдана Лепкого, Олександра Олеса, Богдана-Ігоря Антонича, Миколи Вороного, Василя Стуса, Ліни Костенко [8, с.82].

Актуальність його творчого доробку, знаковість мистецької постаті багатогранного музиканта зумовлюють стабільне зацікавлення з боку публіцистів і фахових музикознавців. Спадщину та діяльність мистця в різних ракурсах висвітлювали М.Білинська, М.Гордійчук, Н.Завісько [1], Ю.Булка, Я.Коваль, М.Красовський [2], М.Мушинка [7; 8], Я.Михальчишин, Х.Самоцька [9], А.Чайковський, І.Чупашко [10]. Передмова до збірки сина композитора – Тараса Майчика [5] і нещодавні дослідження в галузі камерно-вокальної творчості мистця Наталії Майчик [6] демонструють не лише аналітичний погляд, але й постають цінним свідченням особливої втаємниченості в перебіг творчого процесу, світоглядні та мистецькі позиції композитора. Однак жодна із цих праць не ставить за мету виокремлення в автономну царину хорової творчості мистця в цілому та вияву взаємозумовленості поетичного першоджерела, регіональної традиції й індивідуального авторського стилю в кінцевому творчому вирішенні. Розгляд названих аспектів у композиціях І.Майчика на тексти Т.Шевченка і є **метою** нашої розвідки.

Хорові композиції на тексти Тараса Шевченка в мистецькому доробку музиканта складають окрему групу. Її особливістю є стилєва монолітність і стислий час виникнення: спільність внутрішнього строю й стилістики зумовлює те, що майже всі твори написані протягом 1997 року (виняток становить хор “І широкою долину”, який постав 1987 року.). Частина з них (11 хорових та ансамблевих творів) була опублікована в збірці “Хорові твори”, яка вийшла друком у 1997 р. [3]. У повному обсязі* вони ввійшли до збірки “Хорові твори та романси на слова Тараса Шевченка”, виданої до 90-річчя з дня народження видатного українського поета [4], яка містить 15 хорових композицій та 3 солоспіви.

До написання цих хорових композицій мистець прийшов озброєним значним практичним досвідом диригентської практики та здобувши чималий творчий арсенал композиторських засобів хорового письма.

* Перелік творів попереднього видання було доповнено композиціями “Думи мої! Ви мої єдині”, “І широкою долину”, “Ми заспівали, розійшлись”, “Віддай мене, моя мамо” і трьома камерно-вокальними творами.

Про це свідчить відгук на першу з названих збірок наставника І.Майчика з композиції видатного польського композитора Анджея Нікодемівича. Протягом довгих років контакти між учнем і наставником зберегли характер взаємоповаги й широкі зацікавленості творчими здобутками. Через десятиліття, після вимушеної еміграції до Польщі, композитор європейської слави А.Нікодемівич, вітаючи свого колишнього учня І.Майчика з виходом у світ об'ємного авторського видання [3] хорових композицій на тексти В.Сосюри, Б.Стельмаха, Б.-І.Антонича, О.Олеся, М.Петренка, Т.Шевченка, І.Франка, С.Чарнецького, В.Лучука та власні поезії, писав: "Хочу Вам дуже подякувати за надіслані ноти Ваших хорових творів... Перш за все поздоровляю, що надрукували Вам таку велику збірку творів. Це свідчить про те, що вони були у видавництві добре оцінені... видно, що Ви оволоділи професійною технікою, а особливо помітно, як добре Ви знаєте хор, його фактуру і що маєте у цьому відношенні багато фантазії"*.

Стилістика композицій формувалась і під впливом глибокого осягнення національного досвіду музичного прочитання Кобзареві поезії в практичній диригентській роботі з найрізноманітнішими колективами, серед яких особливо вагомою школою стало керівництво капелою "Трембіта". З нею музикант виводив на концертну сцену "Заповіт" О.Кошиця, хорову поему М.Лисенка "Ян Гус", музичний твір Ф.Колесси "Було колись в Україні" (обидва твори виконував чоловічий склад капели), "Якби мені черевики" (муз. Ф.Колесси), а також грандіозний мистецький проект "Кавказ" С.Людкевича. Його тріумфальне виконання, підготовка якого відбувалася за участю автора, було здійснене 28 лютого 1965 року у Львівській обласній філармонії під орудою Д.Пелехатого [8; 10].

Хорові твори композитора протягом творчої діяльності зазнали певного розвитку та зміни провідних тенденцій. Насамперед мистець еволюціонує від витончених мініатюр до складних монументальних за формою й фактурою творів. Якщо хорові композиції "Барвінок цвів і зеленів", "І широку долину", "Три літа", "Ми заспівали, розійшлись", "Обніміте ж, брати мої", "Не так тії вороги", "Та не дай, Господи, нікому", "Ой гляну я, подивлюся", "Не забудь", "Думи мої! Ви мої єдині" за масштабами тяжіють до хорової мініатюри, то хори на поезії Т.Шевченка "Світе ясний, світе тихий", "Чи ми ще зійдемося знову", "І день іде, і ніч іде" слід віднести до другої групи. Умовним є принцип поділу композицій збірки на хори та романси, оскільки мистець особисто опрацював низку з них як ансамблеві твори. Зокрема, до ансамблів слід віднести чоловічий квартет "Як маю я журитися" і жіночий квартет "Віддай мене, моя мамо".

Сольні оригінальні композиції на тексти Т.Шевченка вирізняються серед творів І.Майчика духом народнопісенної стилістики. Видатний український поет Максим Рильський, глибокий знавець поезії Кобзаря, справедливо відзначав: "Тільки той добере ключ до таємниць Шевченкового віршування, хто глибоко зрозуміє й відчує його зв'язок з народною мелодією" [5, с.4].

Солоспіви, романси, хори й ансамблі композитора до його поезій відрізняються глибоконаціональним відчуттям, поєднаним з тонким психологізмом, загостреним відчуттям соціальної проблематики. Бунтарський, революційний і філософський, пророчий дух, притаманний хоровим творам, змінює в них теми співчуття, сокровеного співпережиття маленькій людині, знедоленій, приреченій на страждання. "Поезія Кобзаря, його вогненне слово, переживання, найтонші нюанси інтимного, найгостріші соціальні драми, гнівний біль безправ'я, неволі, хвилини розпачу, жаль за знівеченим життям, голос потоптаної людської гідності, сила непокори, що не раз переходить у скрик прокляття – дуже близькі композиторові", – зазначається в передмові до авторської збірки [5, с.4].

Оригінальні твори на Шевченкові тексти позначені особливим інтонаційним строем та образністю, зумовленою духом поезії. У них чітко виділяються дві панівні теми – загальнолюдське горе, муки та страждання народу й образи інтимної лірики, нерозділеного кохання, прощання з молодістю, гірка самотність.

"Найціннішим в творчому доробку Івана Майчика мабуть є твори, присвячені поетичній спадщині Т.Г.Шевченка, яку він ціле життя осмислює на філософському рівні; ціле життя він не розлучається з Кобзарем і все знаходить у ньому натхнення... Він виростає в духовному плані, ушляхетнює свої почуття, витончує їх, ускладнює їх гаму, удосконалюючи і свою власну палітру**".

* Нікодемівич А. Приватний лист до І.Майчика. – Люблін, 1990. – 12.ІІІ.

** Саноцька Христина. Гідне ювілейне видання (відгук на збірку "І.Майчик. Хорові твори". – К.: Музична Україна, 1997). – Львів, 1997. – Грудень. – С. 5.

Хор на слова Т.Шевченка “Барвінок цвів і зеленів” мистець символічно супроводив присвятою “Дорогій дружині Марії”.

Цей твір являє собою тричастинну безрепризну композицію (АВС) з яскраво контрастними образами, де кожен епізод відтворено відмінними виразовими засобами (як, наприклад, у пісні “Весняний сон” Ф.Шуберта чи хорі “Сон” К.Стеценка).

Вступ на *trattando* інтонаційно готує тематизм першого розділу. Йому притаманні лінеарність розгортання, низхідні хроматичні поспівки.

Перший розділ втілює пасторальний, камерний та інтимний образи з елементами музичного живопису (інтонаційні звороти з мелодизованим пасажем-группетто в чоловічого хору та широким мелодичним ходом басів на словах “*слався, розстилався*”).

Наступний розділ (“*Та недосвіт перед світом*”, *espressivo*) відрізняється більшою емоційною напругою, динамічним розгортанням, подієвістю. Таємничий, фантастичний колорит композитор підкреслює сонористичним прийомом – смугою сповзаючих по хроматизмах ундецімакордів та особливою ладовою природою – лідійським *Des-dur*. Він поєднується з контрастним образом – легковажною, дещо саркастичною танцювальністю (*molto marcato*) з вісімковими акордами на *staccato*, жанровою опорою на козачок, зумовленою метричною перемінністю (3/4–4/4) та його характерною кадансовою ритмічною фігурою. Від заключного розділу (“*Шкода того барвіночка*”, 3/4) – філософського узагальнення та висновку його відділяє велика смислова й агогічна цезура (фермата з паузою). У ньому панує акордова вертикаль з наспівними підголосками, але в поєднанні з пунктирами й інтонаційними ходами, що ріднять цей розділ з матеріалом середини. Таким чином, тематизм і фактура мають узагальнюючий, підсумовуючий виклад. Завершує твір розгорнене плагальне доповнення (3 такти) на словах *Барвіночка шкода* – гіркий болісний епілог-післямова.

“Обніміте ж, брати мої” – це контрастно-складова композиція поемного типу – тематизм кожного з розділів інтонаційно проростає з попереднього.

Епічно-зосереджений вступ (*mormorando*, *Andante sostenuto*, 5/4, 2 такти) тонально нестійкий і витриманий у хоральному викладі.

Початковий розділ близький за жанром до ліричної народної пісні, грані форми якого відтінені зміною тональності (*g-moll* – *Es-dur*). Хорова фактура має риси канта – двоголосний виклад теми з терцевою второю протиставляється антифонним чоловічим голосам чи партії тенора на тлі органного пункту баса.

Наступний розділ (“*Благословіть дітей своїх*”, *p*) відзначений ремаркою *Religioso sostenuto*. Тут панує велична декламація із силабічним акцентуванням, неперіодична метрична змінність – 5/4–2/4, а хоральність збагачена альтераціями, підкресленою емоційністю. Зміст тексту розкривається через агогічно-штрихові прийоми (наприклад, ізометричні акордові вертикалі на *staccato* на словах “*Твердим руками*”). Пластичним є і тональне вирішення цього епізоду: *As-dur* – *C-dur* – *B-dur* – *Es-dur*.

Розділ (“*І забудеться срамотна давня година*”, *g-moll*) побудований на антифоні хороших груп у канонічній імітації. У його кульмінації застосовано просторовий ефект відлуння: “*Слава Україні*” у сопрано у високому регістрі повторюється на сексту нижче, а потім іще вдруге транспонується на сексту вже в партії альтів (з *ritenuto* й ферматою).

Четвертий епізод (“*І світ ясний*”, *Es-dur*, *Andante sostenuto*), відтінений просвітленою хоральністю з кантиленними підголосками, перекидає арку до другого епізоду.

Заключний розділ (“*Обніміться ж, брати мої*”, *Es-dur*, *molto espressivo*) поєднує стрімкі пунктири й інтонації пристрасного благання, фактура збагачена емоційними альтераціями та виділяється широким діапазоном. Кода твору своєрідна, тануча зі стрімким динамічним спадом (*dolce*, *ff-ppp*).

Ансамблеві композиції відрізняє камерність змісту й відповідний до нього відбір виразових засобів, який відображає слідування регіональним традиціям аматорського салонного музикування. Так, дух Шевченкової поезії, змістова структура вірша спонукали до вирішення жіночого ансамблю “Віддай мене, моя мамо” у вигляді фольклорної пари – думка-шумка з багаторівневим контрастом складових. У першій подано звертання до матері та роздуми про милого, у другій – висловлювання дівчини від першої особи. Традиційна співність Шевченкового слова

зумовлює стилізацію в душі фольклорної ліричної пісенності. Саме таку інтонаційну модель обирає І.Майчик, однак ритмізуючи її в стилі вербункош.

Чоловічий квартет “Як маю я журитися” наділений рисами танцювальності й інструментального звуконаслідування в першому розділі двочастинної репрізної форми та синтезу чумацької пісні й фактури Liedertaffel – у яскраво контрастному другому.

“Музика композитора Івана Майчика на слова геніального поета Тараса Шевченка – важлива сторінка його творчості. Їй властивий широкий тематичний та образний діапазон. Драматичний потенціал поета закладений у кожному музичному творі, забарвлений народною піснею. Саме в народній пісні вбачає композитор справжнє джерело своєї композиторської творчості” [5, с.3].

Композиції І.Майчика на тексти Т.Шевченка виконували й виконують не лише колективи, з якими він працював (хорова капела хлопчиків, юнаків і чоловіків “Дударик”, Народна капела “Лемковина” (Рудно, кер. І.Кушнір, Р.Стефанко), але й традиційно включають у свій репертуар молодіжний хор “Євшан” (кер. І.Даньковський), Галицький камерний хор (кер. В.Яциняк), камерний хор “Аколада”, ансамблі “La vivo”, “Нюанс” (кер. О.Майчик) і ряд інших аматорських та професійних формацій. Вони незмінно входять у студентський хороваий та ансамблевий дидактичний репертуар.

Хорові твори Івана Майчика на слова Тараса Шевченка творять дві генеральні образно-змістові групи. Хори першої групи пройняті революційним пафосом, історичними мотивами, філософською глибиною осмислення, їх відрізняє потужність, монолітність вислову, близькість історико-епічним фольклорним жанрам, соковита вокально-хорова палітра. Другу групу відзначають семантичні риси ліричної пісні та романтичної романсовості з глибоким психологічним підтекстом, а нерідко яскравими емоційними контрастами. Шевченківські тексти вокальних ансамблів, органічно орієнтовані на музичне прочитання у фольклорному душі, у І.Майчика набувають ефекту “гри масок” зі змінністю ритмічного начала, закладеного в поетичний текст, а також засвоєння інструментальних форм викладу у фактурі ансамблевого вокального твору. Для них більшою мірою притаманні неофольклорна стилізація та лаконічна зображальна ілюстративність, на відміну від символічної у творах на сл. Б.-І.Антонича. Однак великоукраїнська пісенність оздоблена в них засобами стилізації в душі вербункош і Liedertaffel.

1. Завісько Н. Подарунок від Андрія Кушніренка / Наталя Завісько. – Буковинське віче. – 2012. – № 2164 (2). – 13 січня.
2. Красовський І. Діячі науки і культури Лемківщини : довідник / Красовський Іван. – Торонто ; Львів : Думка світу, 2000. – 124 с. – (Фундація Дослідження Лемківщини у Львові, Бібліотека Лемківщини ; вип. 21, с. 16, 44, 122).
3. Майчик І. Хорові твори : [ноти] / Іван Майчик. – Львів, 1997. – 208 с.
4. Майчик І. Хорові твори та романси на слова Тараса Шевченка : [ноти] / Іван Майчик. – Львів, 2003. – 80 с.
5. Майчик Т. Передмова / Т. Майчик // Іван Майчик. Хорові твори та романси на слова Тараса Шевченка. – Львів, 1987. – С. 3–5.
6. Майчик Н. Солоспів на тексти українських поетів І. Майчика. Спроба атрибуції індивідуально-стильових рис / Н. Майчик // Наукові збірники ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Музикознавчі студії. – Львів : Сполом, 2010. – Вип. 22. – С. 246–253.
7. Мушинка М. Син Бескидів, закоханий у музику – Іван Майчик / Микола Мушинка // Альманах “Наш Львів”. – 2006. – Ч. 1. – С. 298–300.
8. Мушинка М. Іван Майчик – визначний лемківський диригент, етномузиколог, композитор / М. Мушинка // Тернопіль. – 2008. – № 2 (35). – С. 80–87.
9. Саноцька Х. І посіяне жать / Христина Саноцька // Українська культура. – 1998. – № 11–12. – С. 28.
10. Чупашко І. П. Записи розмови з заслуженим діячем мистецтв України І. І. Майчиком / І. П. Чупашко // Володимир Василевич. Воля і доля / І. П. Чупашко. – Львів : ТЗоВ «ВФ “Афіша”», 2008. – С. 130–137.

В статтє рассмотрєны оригинальные хороваыє композици и вокальные ансамбли И.Майчика на тексти Т.Шевченко. Прослежены наличие и знаковость хороваых композиций других украинских авторов этой группы в дирижерской практике музыканта. Выявлены признаки взаимообусловленности

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-