

6. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів: Сполом, 1998.
7. Крушельницька М. Стильові особливості виконання фортепіанних творів М. Колесси. – Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи // Науково-практична конференція Асоціації піаністів-педагогів України. – Львів, 1994. – С.51-53.
8. Bose F. Musik der uneuropäischen Völker // Das Atlantisbuch der Musik. – Zurich – Berlin, 1936.
9. Мацієвський І. Традиційна інструментальна музика та просторове мистецтво // Українська музика. Традиції та сучасність: 36. статей. – Львів, 1993.

Daria Lesyk

THE DEVELOPMENT OF THE GENRE OF THE KOLOMUJKU IN THE PIANO MUSIC OF WEST-UKRAINIAN COMPOSERS

Peculiarities of piano kolomujku are noted, the evolution of genre in the creation of West-Ukrainian composers is showed, the conformities of the decision of specific executive problems for their interpretation are distinguished.

Владислав Князєв

ЕВОЛЮЦІЯ БАЯННОЇ ТЕХНІКИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ОРИГІНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ МОВИ

Еволюція баянної техніки (в широкому розумінні) відбувалася в тісному взаємозв'язку з удосконаленням виражальних можливостей інструмента, що простежується у становленні оригінальної композиторської творчості.

На перших етапах становлення (20-40 рр. ХХ ст.) домінувала фольклорно-аматорська форма побутування інструмента, яка не вимагала ґрунтовної професійної підготовки. Баяністи ще не могли продемонструвати характерні прийоми гри, специфічні виконавські якості інструмента. У репертуарі цього періоду фактично відсутні драматично-конфліктні тенденції, що суттєво звужувало яскраві вияви інтерпретаторської думки.

На цьому етапі особливою увагою виконавців і симпатією у публіки користувались обробки фольклорних та популярних пісень, танців. У переважній більшості авторами були самі виконавці – гармоністи, і виконання мало імпровізаційний характер, проте з'являються і перші концертні обробки, зроблені П.Невським, В.Зарновим, В.Рожковим. Але на сьогодні ці твори мають швидше історичну, аніж художню цінність.

З середини 30-х років найбільш яскравим автором у цьому жанрі був І.Паніцький. Його твори вирізняються професійністю і яскраво відтворюють специфічну атмосферу фольклорно-інструментального музи

кування. Своєрідний двоїстий композиційний принцип побудови (лірична і танцювальна теми) виявився вельми вдалим щодо природи баянного звучання, вигідно демонструючи кантиленність та віртуозно-технічні можливості інструмента. У творчості І.Паніцького обробки вперше набувають рис академічності, які на той час становили значну технічну трудність для виконання і тривалий період служили еталоном у жанрі.

На Україні одним з перших у цьому напрямку був М.Різоль. Його концертні обробки на народні теми користувалися великою популярністю у 50-60 рр. Автор плідно працює як у сольному, так і ансамблевому жанрах. Вільне володіння інструментом та знання його специфіки, тонке відчуття народної мелодики дозволяло йому повноцінно розкривати виразові можливості інструмента. При цьому автор скрупульозно підходить до виконавської інтерпретації своїх творів, забезпечуючи виконавця детальними авторськими рекомендаціями щодо найраціональнішого виконання складних місць, розкладаючи міх та відзначаючись новаторськими, на той час, поглядами на аплікатуру, що передбачала вільне застосування як чотирьохпальцевої, так і п'ятипальцевої аплікатурних систем.

Слід зазначити, що значна репертуарна залежність баяна від народних джерел визначила і відповідні композиторські фактурні засоби та виконавські прийоми, що застосовувались у цей період: одноголосне проведення, народно-підголоскова поліфонія, варіації, переважно гомофонно-гармонійного складу.

З'являються перші оригінальні твори великої форми – концерти для баяна з оркестром народних інструментів Ф.Рубцова (1937) та з симфонічним оркестром Т.Сотникова (1937).

Збагачення репертуару більш складними творами спонукало до розвитку специфічної виконавської техніки баяніста, звуковимовлення, аплікатури, “технічної домінанти” (М.Давидов), інтерпретації, методики.

Ключовою подією у створенні професійного репертуару було започаткування М.Чайкіним сонатного жанру в баянному виконавстві. Створена ним соната h-moll (1944), ставила високі музично-виконавські вимоги до виконавця. Яскраво виражена різнохарактерність образів сонати: героїчне начало, втілене у закличних інтонаціях головної партії I ч., образи ліричної сфери, відображені у варіаціях II ч. (лірично-споглядальні у темі і VI вар., тривожні у II та IV вар., схвилювані у V вар.), грайливість, притаманна скерцо, фінал – величний і віртуозно блискучий.

Для твору є характерним значне ущільнення фактури, поліфонізація матеріалу. Оркестрове мислення композитора простежується у широкому використанні акордової та октавної техніки, різноманітних підголосків (розробка I ч.). Всі ці засоби застосовуються з врахуванням

специфіки побудови клавіатур інструмента. Композитор по-новому трактує виражальні можливості баяна, значно збільшуючи вимоги до "технічної домінанти", широко використовуючи можливості мілкої техніки (у фіналі), специфічні для інструмента пасажі терціями, секстами, комбінованими інтервалами, незвичайно широке (до двох октав) охоплення клавіатури. Для свого часу соната ставила перед баяністами нові виконавські вимоги. Поліплановість фактури сонати, при чітких контрапунктуючих лініях (зокрема в лівій руці), вимагала вміння якісного відтворення складного голосоведення, широкої різноманітності у використанні штрихових засобів та прийомів гри, що призводило до своєрідної штрихової поліплановості виконання. А зростаюча складність і значущість партії лівої руки (у порівнянні з творами 30-х років), яка не тільки акомпонує, але і проводить контрапунктуючі голоси та тому, ставила на порядок денний питання про нові підходи щодо трактування її технічних та виражальних можливостей. Виконання твору вимагає від виконавця нових апікатурних рішень з використанням першого пальця правої руки та великої технічної витривалості.

Соната, як і в інтерпретаційному, так і у вузько технічному плані була новаторською на свій час і передбачала ґрунтовну професійну підготовку баяніста. Як вважає М.Різоль, соната №1 Чайкіна – перший крупний твір для баяна, в якому була використана п'ятипальцева апікатура, він рахує його етапним у розвитку баянної техніки [1, с.6].

Зростаючу виконавську трудність засвідчують наступні зразки великої форми, що втілювалися у концертах для баяна з оркестром М.Чайкіна (1950), М.Різоль (1957), К.Мяскова (1958). Художньо прогресує та технічно ускладнюється також жанр обробки, де виділяються твори В.Підгорного (фантазія на білоруську народну тему "Перепілюнька" та українську "Повій, вітре, на Україну", варіації на тему російської народної пісні "Полосинька"...), К.Мяскова (15 п'єс у формі ганців).

Яскраво розкриває музично-виражальні можливості інструмента В.Підгорний. У його творчості відбувається народження нового для баянної літератури жанру – концертної фантазії. Твори виділяються інтелектуальністю, "... складними гармонійними поєднаннями, послідовностями альтерованих акордів, нетерцовими побудовами, зіставленнями натурально-ладової основи з мажоро-мінором і т.д. Незвичність враження від творів... доповнюється і різними виконавськими новаціями. Зокрема він значно розширив звичну шкалу штрихів, істотно збагатив темброве і динамічне звучання" [2, с.28-29]. Характерною ознакою для композиторського стилю В.Підгорного є симфонічність мислення, що втілюється за рахунок активного і напруженого драма-

тичного розвитку, насичення музичної тканини контрапунктними лініями, голосоведення яких нагадує оркестрове, застосування акордів у широкому розташуванні, тембрально-оркестрової різноманітності, що відтворюється баянними засобами (слід зауважити, що фактично всі баянні твори В.Підгорного оркестровані для народного чи симфонічного оркестру).

Автор один з перших, хто приділяє штриху, як важливому засобу музичної виразності, особливу увагу. Його твори вирізняються надзвичайним штриховим різноманіттям, а виконання ставить низку складних технічних завдань, що вимагають, окрім віртуозної побіжності пальців, вишуканої артикуляції та тонкого нюансування у голосоведенні вміння виділити певний голос, чіткої, логічної трактовки образу. Музика композитора складна для виконання. Видатний російський баяніст Ю.Шишкін так висловився з приводу творчості митця: "Для баяністів він залишиться недосяжним навіть при наявності значного арсеналу виразних засобів. Музика В.Підгорного має набагато більше звукових шпалів, вона більш об'ємна, аніж ми на сьогодні зможемо виконувати її на баяні, і пройдуть десятиліття, поки баяністи зможуть повніше її розкрити" [3, с.29].

Творчість В.Підгорного, що базується на народнопісенній основі, користується заслуженою популярністю сучасних виконавців, незважаючи на "тенденцію до швидкої зміни актуального оригінального репертуару" [4, с.198]. Останні твори "Чумацький плач", "Єврейська фантазія" засвідчують нові плідні пошуки композитора у цьому жанрі.

Швидке поширення готово-вибортного багатотембрового баяна у 60-80 роки наклало своєрідний відбиток на еволюцію оригінального жанру. Вдосконалення технічних можливостей інструмента та високий загальний рівень виконавців дозволив композиторам "запропонувати" цілу низку творів новаторського типу, що відзначалися визначною ускладненістю музичної мови та загальної художньої концепції (Концерти №2 К.Мяскова та №1 В.Дікусарова, Соната О.Нагаєва, твори В.Золотарьова, В.Зубицького, В.Кусякова та ін.).

Разом з диференціацією концертного напрямку баянного виконавства від фольклорно-аматорського, що відбувається в композиторській творчості у 50-х роках, проходить поступовий відхід від традиційних методів обробок варіаційного плану до більш об'ємних творів з ускладненою композиційною формою (фантазій, рапсодій, парафразів), в яких народна тема є лише базисом для творчої імпровізації, пошуків нових специфічно музичних та технічних якостей інструмента, шляхів реалізації творчої індивідуальності артиста. В той же час активна академізація та вдосконалення конструкторсько-акустичних властивостей баяна призвела до втрати самобутньої народної тембрової специфіки.

Спостерігається репертуарний відхід від періоджерела походження інструмента – фольклору. Це відбувалось з одного боку, через недостатню кількість високохудожніх творів цього напрямку, якісний стрибок у виконавстві був настільки відчутним, що композитори не встигали задовольнити значні запити виконавської практики. З іншого боку, розширення музичних можливостей інструмента провокувало нові виконавські ідеї, які втілювалися в швидкому освоєнні нових репертуарних пластів, зокрема клавірної та органної музики епохи “Барокко”. Цьому також сприяв вплив європейських баянних шкіл, представники яких віддавали перевагу класиці або ж опусам сучасних композиторів. За короткий історичний шлях розвитку баянності з великою мірою мистецької переконливості досягнули репертуарні надбання інших академічних інструментів (фортепіано, скрипки, органу), що засвідчило значний прогрес у еволюції виконавської техніки. Нові технічні можливості також дозволили інтерпретувати на інструменті свіжі авангардно-модерністичні ідеї, що свого часу навіть не уявлялися у відтворенні на баяні. Сміливе вторгнення у сферу модерних течій демонструвало універсальність та мистецьке самоствердження баяністів-виконавців поряд з іншими “академічними” інструменталістами.

У творчості молодих українських композиторів, початок діяльності яких припадає на 70-ті роки, яскраво відображений вплив так званої “ нової фольклорної хвилі” (В.Зубицький, В.Рунчак, А.Білошицький, В.Власов). В музичній мові цих авторів відбувається накладення сучасних специфічно-баянних виражальних засобів, гострої гнучкої ритміки, елементів джазової гармонії на своєрідний фольклорний колорит. З одного боку, ця тенденція присутня у багатьох оригінальних композиціях, в іншій формі вона позначилась на широкому використанні обробок, перекладень і транскрипцій. Відбувається інтелектуалізація фольклору, на противагу авторам старшого покоління, що працюють у більш традиційній народній манері. Спостерігається фактична відмова від традиційної обробки, автори використовують фрагментоване цитування народного мелосу в оригінальних творах (мотив “Аркана” у “Болгарському зошиті” чи гуцульської коломийки у “Карпатській сюїті” В.Зубицького).

Як стверджує С.Іванов, “розвиток жанру обробки народного мелосу у творчості українських композиторів-баяністів В.Я.Підгорного, В.П.Власова, В.Д.Зубицького та інших набув зовсім іншої якості на відміну від традиційних обробок для баяна 50-х – 60-х років. Такі твори, як “Карпатська сюїта” В.Зубицького, “Парафраз на народні теми” В.Власова “Повій, вітре, на Україну” Р.Підгорного, побудованих на українських народнопісенних та танцювальних темах, оригінально

трансформували в собі національно-стилістичні фарби та сучасний стиль музичної мови. Ці твори важко віднести до жанру обробки, бо за характером переробки матеріалу вони належать до розряду оригінальних п'єс для сучасного академічного баяна. Таким чином, можна сказати, що відбулася трансформація жанру обробки в жанр сучасного оригінального репертуару' [5, с.195].

Вплив європейських авангардних течій 60-80-х років у композиторській творчості відобразився у широкому використанні сонорних засобів музичної виразності, алеаторики, мінімалістики, виваженої інтелектуальності виконання. Акценти в оновленні музики ХХ століття ставляться на підвищенні уваги до тембровості звучання (Й.Хойслер навіть схильний розглядати історію музики з точки зору самого матеріалу, як ритмічну – від початку багатоголосся до *ars nova*; мелодичну – до 1600 року; гармонійну – до 1900 року; темброву – від 1900 року) [6, с.9], клястерності, що стає своєрідним символом музики нашого часу. Відбуваються пошуки нової музичної мови на основі визнання та широкого застосування сонорного тематизму у найрізноманітніших формах і ракурсах, синтез останніх досягнень композиторської техніки на певному народно-національному ґрунті. Пошуки тембру виразились у зверненні композиторів до нового некласичного інструментарію, пошуку незвичних звукових барв (підготоване фортепіано), тембрових поєднань у академічному. В крайніх своїх проявах це знайшло вираження у “конкретній” та електронній музиці. Виваженість, раціоналізм, вплив точних наук на організацію музичної мови врівноважуються алеаторикою, яка відображає потяг до творчої свободи та імпровізаційності і яскраво відлюс дух нашого часу. У цій ситуації широкі сонористичні можливості баяна (у розумінні не тільки застосування “сонору” як такого, а й загального виділення тембру), великий музично-артикуляційний потенціал (поєднання співочості, штрихової різноманітності скрипки, ударності фортепіано і органної витриманості звучання духових) не могли бути не поміченими. Звернення до нього таких величин світового авангарду як С.Губайдуліна та Е.Денисов відкрили нові музично-виконавські перспективи інструмента, ним цікавляться авторитетні постаті у новій музиці – Д.Кейдж, М.Касель.

Починаючи з 60-тих років, все частіше в оригінальній баянній літературі зустрічаються твори, в яких композитори звертаються до філософських, загальнолюдських тем, до великих художніх узагальнень, проблем життя і смерті, поглиблено-психологічних образів. У творчості В.Золотарьова на баяні вперше зазвучали композиції містично-релігійного, естетично-філософського спрямування (“Ферапонтів монастир. Роздуми біля фресок Діонісія”), ця лінія продовжена у творчості українських композиторів: В.Власова (Триптих “Страшний суд” за темою

В. Князев. Еволюція баянної техніки в контексті розвитку оригінальної музичної мови картин І. Босха), В. Зубицького ("Misterioso", "Lacrimosa"), К. Цепколенко ("Той, хто вийшов з кола"). В Рунчака ("Страсті по Владиславу", "Messa da Requiem") та інших.

Повноцінне відтворення духовно-релігійної, філософсько-споглядальної образної сфери ставило нові професійні вимоги перед баяністами - своєрідного відтворення життя в образі, що спонукало до вдосконалення специфічної виконавської психотехніки, "що ґрунтується на безперервній модифікації виконавського емоційного тону у контексті перебігу емоційно-образних ситуацій, що відбуваються у виконуваному музичному творі" [7, с.91].

Виконавська інтерпретація передбачала не тільки вільне володіння класичними засобами баянної техніки, але й опанування та широке використання нововведених специфічно баянних виконавських прийомів (нетемповане глісандо, рикошет міха, вібрато, кластерне глісандо, різноманітні шумові ефекти), що набувають все більшого значення у процесуальності виконання, передають найрізноманітніші характерно-образні аспекти в музиці. Загальне поширення п'ятипальцевої аплікатурної системи сприяло більш ефективній виконавській інтерпретації музичних творів.

Показова в цьому плані творчість В. Зубицького. Композитор максимально використовує широкі технічні та регістрові можливості сучасного багатотембрового баяна. Його твори, де найбільш повно використовуються сучасні виразові засоби та досягнення виконавської техніки, вирізняються надзвичайною імпровізаційністю, подекуди аж із алеаторичним "присмаком" (II ч. "Слов'янської" сонати), свіжістю і гостротою музичної мови, гнучкою та складною ритмікою, мінливістю метру. Тембровість мислення композитора яскраво втілюється за рахунок широкого використання штучних баянних тембрів, досконалого володіння контрастною динамікою, різноманітної та насиченої фактури.

В одних випадках, спостерігається тісна прив'язаність тембрів баяна за відповідними образами, наприклад, в "Карпатській" сюїті, в інших, демонструються різноманітні характеристичні ефекти, які передають тембральні зіставлення ("Свято в горах" із "Болгарського зошита").

Своєрідно трактує композитор виразові засоби лівої клавіатури, застосовуючи одночасно гру на готовій і виборній системах. Подекуди ця поліплановість навіть ставить вимогу до третього нотного стану ("Кривий танець" із "Болгарського зошита"). В правій клавіатурі застосування п'яти-, семизвучних акордових побудов ("Слов'янська" соната) є нормою.

У творчості В. Зубицького найбільш яскраво проступає насиченість музичної тканини специфічно-баянними "неперекладуваними" виконавськими прийомами та фактурно-тембровими ефектами, частим є застосування сонористичних засобів, які є важливими чинниками у

розвитку драматургії твору (Джаз-партіта № 2), а також призводить до своєрідної театралізації фактури та виконавської техніки.

Відкритість обох мануалів клавіатур та сама посадка виконавця лицем до публіки робить артистичність важливим елементом у сучасному баянному виконавстві, адже зорове сприйняття значно підсилює загальне музичне враження навіть при виконанні традиційної музики, не кажучи вже про відтворення сучасних опусів, де певні сценічні дії подекуди навіть передбачені авторами (В. Власов "Телефонна розмова"). Подібний поступ у сучасному баянному виконавстві та композиторській творчості зумовлений загальною тенденцією до театралізації культури та мистецтва ХХ ст. У цьому аспекті показовою є специфічність побутування баяна, яка полягає в тому, що "алеаторичний відеоефект закладається самою конструкцією інструмента, провокуючи спеціальну театральну спрямованість виступу баяніста" [8, с.56]. Театралізація оригінальної музичної мови, виражена у специфічних фактурно-технічних проявах та доповнена пантомімічними рухами, дозволяє більш достовірно передавати та сприймати значення музичних інтонацій і простежувати динаміку їх розвитку. Цього вимагає також тенденція до візуалізації сучасного мистецтва і виконавства зокрема, особливо це характерно для естрадно-джазового напрямку, який набуває все більшого поширення. "Кожна епоха підказує художнику свій стиль виконання... Знання стильових особливостей (епохи – К.В.) ніколи не сковує виконавця, а, навпаки, окрилює його..." [9, с.11]. В такій ситуації становлення та функціонування своєрідного "інструментального театру", що відображає єдність психофізіологічних аспектів виконавської техніки, інтерпретаторсько-інтелектуального начала та емоційно-артистичних якостей виконавця, є практично доцільним і мистецьки виправданим. В цьому розумінні деякі твори навіть можуть сприймаються як відображення життєво-реального, пластично-виразного видовища, що підноситься до рівня художнього узагальнення.

Вищезазначені мистецькі тенденції мають певний вплив і на баянну композиторську та виконавську творчість, де спостерігається збільшення кількості програмних композицій, у яких зростає роль внутрішньої театральності, що переважно виражається у фактурі і зреалізовує себе гам, де є можливість спертися на специфічно-музичне, чисто звукове розгортання образів та ідей, а також піднесення вагомості театральньо-артистичної сфери (В.Власов "П'ять поглядів на країну ГУЛАГ"). Театралізація постає як один з гілок можливих засобів оновлення і розвитку сучасного баянного виконавства.

Суттєвий вплив на сучасну композиторську творчість і сценічно-виконавську культуру баяністів має джазова та популярна лінія, оскільки

В Києві. Еволюція баянної техніки в контексті розвитку оригінально-музичної мови

ки витоків становлення інструмента знаходимо саме у популярно-фольклорній сфері. Джазові баянні композиції користуються великою популярністю у сучасного слухача-глядача. Одним із провідних українських композиторів у цьому напрямку є В. Власов, оригінальна творчість якого в популярному жанрі широко відома ("Звуки джазу", "Німе кіно", "Мені подобається цей ритм", "Нічний дозор" ...), успіхом користуються твори А. Сташевського - *Carpiccio (in modo jazz)* ... А. Білошицького - "Фантазія - капріччіо на теми Дж. Гершвіна" ... В. Зубицького - "Джаз-партіта №№ 1.2..."

Виступи провідних українських виконавців П. Фенюка, В. Мурзи, Ю. Федорова, І. Єргієва яскраво демонструють органічне поєднання всіх елементів виконавської техніки та високого артистизму. На думку М. Давидова, "подальший розвиток акордеонно-баянного мистецтва, удосконалення його школи потребують пошуків нової виконавської естетики. На зміну "техніці від клавіатури" має прийти "техніка від інтонації" [10, с.9].

1. Ризоль Н.И. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне. Монография. М., 1977.
2. А Назаренко, О. Кононова, В. Підгорний // Творчі портрети українських композиторів. - К.: Музична Україна, 1992. - 45 с.
3. Е. Белашова, А. Шпак, Юрий (Шешкин). "Я искренне радуюсь тому, что Господь не отнял у меня это качество - учиться" // Народник - 2000. № 1.
4. С. Іванов. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні: (історичний аспект) / Дис. ... кандидата мистецтвознавства. - К., 1995.
5. Там само - С.195.
6. С. Павлишин. Про деякі тенденції розвитку сучасної зарубіжної музики. - К.: Музична Україна, 1976 - С.9.
7. М. Давидов. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності. - Музичне виконавство // Науковий вісник НМАУ. - Вип.2. - К., 1999. - С.91.
8. Чорноіваненко А.Д. Фактура у визначенні виразових якостей музики для баяна / Дис. ... кандидата мистецтвознавства. - Одеса, 2000. - С.56.
9. А. Островский. Творческая задача композитора // Вопросы музыкального исполнительского искусства. - Вып.4. - М.: Музыка, 1967. - С.11.
10. М. Давидов. Баян-акордеон в камерному мистецтві на стику століть // Муз. виконавство, вип. 8 Книга п'ята. - К.: НМАУ, 2000. - С.9.

Vadyslav Knyazev

EVOLUTION OF ACCORDION TECHNIQUE AT THE BEGINNING OF DEVELOPMENT ORIGINAL MUSIC SPEECH

In the article, based on analysis of creations leading Ukrainian composers, which are written for accordion, observing an evolution of accordion technique. Progress of original music speech and execution reflect general tendencies of art in music of XX century.