

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кваліфікаційна наукова робота  
на правах рукопису

**ТИЩИК ВАДИМ БОРИСОВИЧ**

УДК 780.647.2: 78.04 (477) "1960/2010"

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ПРОГРАМНІСТЬ В УКРАЇНСЬКІЙ БАЯННІЙ МУЗИЦІ  
(1960 – 2010 РОКИ)**

17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидати мистецтвознавства.  
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



В. Б. Тищик

Науковий керівник:

**Шаповалова Людмила Володимирівна**

доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2021

## АНОТАЦІЯ

**Тищик В. Б. «Програмність в українській баянній музиці (1960-2010 роки)».** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2021.

Синтез мистецтв – наскрізна тема композиторської творчості європейської традиції. Вважається, що музика за допомогою звукових образів здатна розкривати внутрішній психологічний стан людини. Втім слухачі знають, що при безпосередньому спілкуванні (сприйманні) музичний твір, написаний композитором, а згодом інтерпретований виконавцем, не обмежений лише психологічним змісту. Звуковий образ здатен вмістити в себе і картини зовнішнього (об'єктивно-реального) світу, про що свідчать численні програмні назви, що містять автори на титулах своїх партитур. Разом з емоційно-насиченою інформацією у свідомості слухача відбувається інтелектуальне, асоціативне, просторово-зорове розуміння того, що звучить.

У загально-естетичному сенсі проблему програмної музики поставлено досить давно. Але й досі визначення термінів *програмна музика* і *програмність* дослідниками трактуються по-різному. Серед ознак програмності автори називають *сюжетність*, *картинність*, *звуконаслідування*, вирізняючи *узагальнено-сюжетний*, *узагальнено-емоційний* та *послідовно-сюжетний* типи програмності. В цілому вчені посилаються також на наявність *жанрової*, *стильової програмності*, додаткової позамузичної *конкретизації*, часто вербальної (посилання на певну тему, літературний сюжет, картину, інші мистецькі впливи, які композитор хотів втілити в музиці).

Варто виокремити в програмній музиці особливу якість її інтонаційного буття: з одного боку, в ній закладено установку слухача на конкретизацію змісту музики, унаочнення реальних явищ навколишньої реальності, втілених іманентно-музичними засобами; з іншого – *об'єктивізація* зовнішнього світу

очевидно прив'язана до *внутрішньої* мотивації програмного задуму композитора, його досвіду спілкування з іншими мистецькими сферами буття, його особистісними зацікавленостями і обставинами життєтворчості (любов, сім'я, стан здоров'я, подорожі тощо). Наслідком взаємодії зовнішніх та внутрішніх чинників програмного смислотворення в музиці стають підвищений рівень семантизації музичної мови та встановлення механізмів асоціативного мислення/сприйняття.

Таким чином, проблема програмності «переміщується» в іншу музикологічну площину – музичну психосемантику. В перше десятиліття ХХІ століття проблема програмності розглядалась музикознавцями менш активно. Втім слід відзначити тісний зв'язок цієї категорії пізнання з музичною семантикою. І дійсно, явище музичної програмності пов'язане із специфікою музичного змісту (семантикою), оскільки вона не здатна досягнути предметного відображення будь-якого звукообразу. Конкретизації музичного змісту слугує національна мова, література та поезія. Таку ж саме функцію виконує і програмна назва твору, право на яку має кожен митець.

Тож у баянній музиці проєкції програмності допомагають досягнути царину музичної семантики, яка постійно збагачується й розкриває жанрові та стильові обрії академічної народно-інструментальної творчості ХХ–ХХІ століть. Цим пояснюються причини актуальності теми дисертаційного дослідження.

**Об'єкт дослідження** – новітня музика для баяна в творчості українських композиторів; його предмет – проєкції програмності у творах композиторів-баяністів як увиразнення стильових пошуків звукового образу інструменту.

**Мета дослідження** – обґрунтувати роль програмності як парадигми смислотворення в музиці на матеріалі творчості композиторів-баяністів новітнього етапу творчої практики України (1960 – 2010 роки).

Наукові завдання обумовили структуру роботи. Розділ 1. «Програмність як явище в музично-інструментальному мистецтві: когнітивний підхід» присвячений історіографії вивчення питань програмності в інструментальній

музиці складається з 4 підрозділів. Систематизовано наукові джерела та підходи щодо програмності як умови об'єктивації музичного смислотворення в композиторській творчості західноєвропейського мистецтва Нового часу, де на основі вивчення дефініцій попередніх дослідників у пропонованій дисертації надано своє визначення програмності. Визначено перспективи музичної семантики, які проглядаються в розкритті різних областей теоретичного та історичного музикознавства в аспекті категоріального синтезу та інтеграції. Розглядаються перспективи музичної семантики в аспекті категоріального синтезу різних напрямів музикознавства, а саме: семантика музичної мови; семантика тембрових значень музичних інструментів; семантика музичних жанрів (жанровості) і стилів (композиторського, історичного); семантика виконавського процесу.

Виявлено історико-культурний, виконавсько-педагогічний і жанрово-стильовий аспекти становлення баянного мистецтва для дітей, що відбувалися завдяки розвитку спеціальної музичної освіти в Україні у 50-60 роки ХХ минулого століття. Надана періодизація української баянного мистецтва для дітей узагальнила загальні закономірності і дала можливість більш детально вивчати внутрішні процеси становлення та розвитку баянного мистецтва для дітей в Україні.

Розділ 2. «Проекції програмності в баянній музиці другої половини ХХ – ХХІ століть» розкриває шляхи застосування принципу програмності в соціокультурному контексті різних періодів еволюції баянного мистецтва в Україні. Підрозділ 2.1. «В. Власов. Концертний триптих для баяна «Страшний суд» (за мотивами картини І. Босха): до питання про музичну реінтерпретацію» композитор знайомить слухача з загально-сюжетною програмністю, яка пов'язана з втіленням не тільки символічного ряду першоджерела, але й ставлення – емоційно-образної реакції – до сюжету нашого сучасника (враховуючи застосування композитором жанрового моделювання, звуконаслідування тощо).

У підрозділі 2.2 програмний задум «Другого концерту для баяна з оркестром» А. Гайденка полягає у розкритті сучасним митцем філософії пантеїзму («природа є первісною; людина – лише її частка»). І в цьому сенсі авторська концепція твору є зразком оспівування національної ідеї як краси рідної землі, її історії та традицій, що живлять музику архаїчним колоритом, закликають до збереження культурно-історичної пам'яті. Підрозділ 2.3. «В. Зубицький Соната № 2 для баяна «Слов'янська» виявляє узагальнений тип програмності типовий для романтичної доби української академічної музики (від творів М. Лисенка до симфонії Б.Лятошинського). Авторська концепція твору обумовлена традицією І. Стравінського до переосмислення прафольклорних сюжетів, творення особистісного асоціативного світу, пов'язаного з історико-культурним минулим різних слов'янських народів. Контрастно-складова форма не типова для сонатного жанру, пронизана наскрізним токатним рухом, який чергується з калейдоскопом різнобічних контрастних тем. Образ звучного інструменту в цьому творі надовго став уособленням нового багатотембрового баяну. У підрозділі 2.4 «А. Сташевський “Давньокиївські фрески” сюїта-зошит для баяна» пропонується аналіз оригінального твору відомого українського композитора-баяніста, в якому виявлено творчу реалізацію різних типів програмності, її історичні, музично-ігрові та картинно-побутові проєкції. Здійснені композитором за допомогою інтонаційно-тематичних, ладо-гармонічних, фактурно-тембрових та композиційно-драматургічних засобів образи стародавньої історії Києва розкривають цікаву авторську концепцію осучаснення Минулого. У підрозділі 2.5 «І. Єргієв. Цикл «“Остров счастья”, “Postludium” (“Исповедь”), “Актриса”» розглянуто приклади оригінального втілення програмного задуму в творчості відомого українського артиста-баяніста. Так, звернення до східної образності в ор. 1 №4 свідчить про наявність семантичної лінії музичного орієнталізму, що зумовлює особливості композиційно-драматургічної організації цього твору. Твір не є ілюстрацією певної сюжетної фабули; скоріше, виявленням індивідуального бачення «звукового образу» баяну в сучасному світу, який

репрезентовано в оновленому вигляді (за авторським визначенням, *modern button accordion*). Програма твору є узагальненою й концентровано представлена в самій назві.

**ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ ДИСЕРТАЦІЇ ВИКЛАДЕНО  
В СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ ВИДАННЯХ, ЗАТВЕРДЖЕНИХ МОН УКРАЇНИ,  
ТРИ З ЯКИХ ІНДЕКСУЮТЬСЯ У МІЖНАРОДНИХ  
НАУКОМЕТРИЧНИХ БАЗАХ**

1. Тищик В. Розвиток баянного мистецтва для дітей в Україні: історичні передумови та сучасні тенденції. *Вісник Харківської академії дизайну та мистецтв* : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Харків : ХДАДМ, 2017. № 4. С. 131–135.

2. Тищик В. Формування системи професійних навичок баяніста (на прикладі «Альбому для дітей та юнацтва» В. Власова) *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 172 – 187.

3. Тищик В. Концертний триптих для баяна В. Власова за мотивами картини І. Босха «Страшний суд»: до питання про музичну реінтерпретацію. *Вісник Харківської академії дизайну та мистецтв* : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Харків: ХДАДМ, 2019. Вип. 4. С. 88 – 95.

4. Тищик В. Проекції програмності у «Давньокиївських фресках» А. Сташевського для баяна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 55. С. 33 – 49.

5. Тищик В. Другий концерт для баяна з оркестром А. Гайденка: авторська концепція в аспекті виконавської реалізації. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* :: зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Харків : ХДАДМ, 2020. Вип. 2. С. 118-122.

## ANNOTATION

**Tyshchyk V. B. Programming in button accordion music of Ukraine (in the 1960s-the 2010s).** – Qualifying scientific work as a manuscript.

The thesis for acquiring a scientific degree of the Candidate of Art Criticism (PhD) on specialty 17.00.03 – “Musical Art”. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2021.

Synthesis of arts is a cross-cutting topic of the compositional work of the European tradition. Music is believed to reveal an inner psychological state of a person with sound images. However, listeners know that in direct communication (perception), a piece of music written by a composer and later interpreted by a performer is not limited to psychological content. A sound image is able to contain pictures of the external (objective-real) world, as proven with numerous program names that the authors include on score titles. Along with the emotionally rich information, listeners gain an intellectual, associative, spatial and visual understanding of sounding music.

In the general aesthetic sense, the issue of program music has been around for a long time. However, there are various definitions of the terms *program music* and *programming*. There is narrative structure, image relation, sound imitation, while distinguishing generalized-narrative, generalized-emotional and sequential-narrative types of programming. In general, scholars also add *genre and stylistic programming*, additional non-musical *concretization*, often verbal one (references to a particular topic, literary plot, picture, other artistic influences that a composer wanted to embody in music).

Thus, the issue of programming "moves" to another musicological area-musical psychosemantics. In the first decade of the 21st century, the issue of programming was studied less actively by musicologists. However, it should be noted that this category of cognition is closely related to musical semantics. Indeed, the phenomenon of musical programming is related to the specifics of musical content (semantics), because it is not able to achieve objective reflection of any sound image.

Therefore, in button accordion music, programming projections help to comprehend the realm of musical semantics, which is constantly enriched and reveals genre and stylistic horizons of academic folk instrumental art of the 20th-21st centuries. The scientific tasks determined the structure of the thesis.

Section 1 "Programming as a phenomenon in music-instrumental art: a cognitive approach" deals with historiography of studying programming in instrumental music and consists of 4 subsections. Scientific references and approaches to programming as a condition of objectifying musical meaning in composition of Western European art of modern times are systematized, where the author gives the definition of programming based on previous studies. The prospects of musical semantics are determined, which are evident in different areas of theoretical and historical musicology in terms of categorical synthesis and integration. The prospects of musical semantics are considered in the aspect of categorical synthesis of various directions in musicology, namely: semantics of music; semantics of timbre values of musical instruments; semantics of musical genres and styles (compositional, historical); performing semantics.

The historical-cultural, performing-pedagogical and genre-style aspects of forming button accordion art for children are revealed, which originated from the development of special music education in Ukraine in the 1950-1960s. The developed periodization of Ukrainian accordion art for children generalized the general patterns and made it possible, in more detail, to study the internal processes of formation and development of accordion art for children in Ukraine.

Section 2. **"Projections of programming in button accordion music in the 20th-21st centuries"** deals with the ways of applying the principle of programming in the socio-cultural context of different periods of button accordion music evolution in Ukraine. Subsection 2.1. **"V. Vlasov. Concert triptych for button accordion "The Last Judgment"** (based on the painting by I. Bosch): on the issue of musical reinterpretation" the composer introduces listeners to the general narrative programming, which is associated with the embodiment of not only a symbolic number of references, but also attitude - emotional figurative reaction - to



contemporary narratives (the composer applies genre modeling, sound imitation, etc.). In subsection 2.2 the programming idea of "**Concerto No. 2 for button accordion and orchestra**" by A. Haydenko is to reveal pantheism philosophy by a modern creator ("nature is origin; a human being is only its part"). And in this sense, the author's concept of the work is a model of glorifying the national idea as the beauty of the native land, its history and traditions, which nourish music with archaic coloring and call for preserving cultural and historical memory. Subsection 2.3. "V. Zubyt'sky. Sonata No.2 for button accordion "Slovyanska" reveals a generalized type of programming typical of the romantic era of Ukrainian academic music (from the works by M. Lysenko to the symphony by B. Lyatoshynsky). The author concept of the work is conditioned by the tradition of I. Stravinsky to rethink pro-folklore plots, to create a personal associative world connected with the historical and cultural past of different Slavic peoples. The contrast-component form is not typical of the sonata genre, permeated with tocat, which alternates with a kaleidoscope of versatile contrasting themes. The image of a sonic instrument in this work has long been the embodiment of a new multi-tone button accordion. In subsection 2.4 "**A. Stashevsky "The Ancient Kyiv frescoes"** suite-notebook for button accordion" has an analysis of the original work by the famous Ukrainian composer-accordionist, which shows creative implementation of various types of programming, its historical, musical-game and picture-household projections. With intonation-thematic, lado-harmonic, textural-timbre and compositional-dramaturgical means, the images of the ancient history of Kyiv reveal an interesting author's concept of modernizing the Past by the composer. In subsection 2.5 "**I. Ierhiev. The series "Island of Happiness", "Postludium" ("Confession"), "Actress"**" the examples of the original embodiment of the programming idea in the works of the famous Ukrainian accordionist is examined. Thus, the appeal to Eastern imagery in op. 1 No.4 demonstrates a semantic line of musical orientalism, which determines the features of the compositional-dramaturgical and textural-timbre organization of this composition. It is not an illustration of a certain plot, rather, a demonstration of an individual vision of the

"sound image" of the button accordion in the modern world, which is represented in an updated form (the author defines it as a *modern button accordion*).

The above mentioned musicological works draw a line under the task of systematizing the theoretical fundamentals of programming music in the Western European tradition of modern times as a *paradigmatic phenomenon of meaning-making*. Reflecting it in button accordion music of Ukrainian composers is quite natural and relevant. Retrospecting culture from the standpoint of a human being allows us to understand the process of forming musical thinking as an ability to reflect the surrounding reality in the system (the work by the composer - performance - listening perception).

Programming tends to be a moderator between synthetic arts (opera, theater, literature, architecture) and immanent principles of *instrumental music*, from the 17th century to the 20th century in order to highlight the author's idea. In other words, *programming* is evidence of the influence *non-musical factors* have on the process of creating a musical work by the composer, on the one hand, and its perception by listeners, on the other one. However, *absolute music* (genres of sonata, suite, symphony, instrumental concerto) in the classical-romantic tradition of Western European musical culture meant the maturity of musical thinking and self-awareness of musical culture. However, programming returns to many areas of instrumental music of the 20th century as *an important mechanism of understanding the worldview, taking into account new artistic phenomena (jazz, variety art, pop music)*. Based on the research on the role of programming in music of composers-accordionists, the following **conclusions** are drawn taking into account reference analysis and modern performance practice during the chosen historical and stylistic period in the thesis. 1. Programming in music (in a broad sense) is about non-musical factors in the artistic concept of compositions, influencing the composer's idea and performance. 2. At the present stage of creative practice, programming in a button accordion composition is interpreted as *a kind of musical semantics, embodied by the composer with immanent-musical means through verbalization of the author's message for performers and listeners*.

## LIST OF PUBLISHED PAPERS ON THE TOPIC OF THE DISSERTATION

1. Tyshchyk V. (2017). Rozvytok baiannogo mystetstva dlia ditei v Ukrayini: istorychni peredumovy ta suchasni tendentsii. [The process of development button accordion art for children in Ukraine: historical preconditions and modern trends]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu ta mystetstv*, 4, P. 131–135. [in Ukrainian and Europe].

2. Tyshchyk V. (2018). Formuvannia systemy profesiinyh navychok bayanista (na prykladi «Albomu dlia ditei ta yunatstva V. Vlasova). ["V. Vlasov. Concert triptych for button accordion "The Last Judgment" (based on the painting by I. Bosch):]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 49, P. 172–187 [in Ukrainian].

3. Tyshchyk V. (2019). Kontsertnyi tryptyh dlia baiana V. Vlasova za motyvamy kartyny I. Bosha «Strashnyi sud»: do pytannia pro muzychnu reinterpretatsiiy. [The Concert Triptych by V. Vlasov for the Button Accordion after the Last Judgment by I. Bosch – on the Issue of Music reinterpretation]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu ta mystetstv*, 4, P. 88–95. [in Ukrainian and Europe].

4. Tyshchyk V. (2019). Proektsii programnosti u «Davnokyivskykh freskah» A. Sashevskogo dlia baiana. [A. Stashevsky "The Ancient Kyiv frescoes" suite-notebook for button accordion"]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 55, P. 33–49. [in Ukrainian].

5. Tyshchyk V. (2020). Drugyi kontsert dlia baiana z orkestrom A. Gaidenka: avtorska kontseptsiiia v aspekti vykonavskoi realizatsii. ["Concerto No. 2 for button accordion and orchestra" by A. Haydenko.]. *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education: Kharkiv State Academy of Design and Arts*. Kharkiv, 4, P. 64–170. [in Ukrainian and Europe].

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	13
<b>РОЗДІЛ 1. ПРОГРАМНІСТЬ ЯК ЯВИЩЕ В МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: КОГНІТИВНИЙ ПІДХІД</b> .....	23
1.1. Концепт «програмності» в сучасній музикології: парадигма пізнання музичного смислу .....	23
1.2. Програмність музичного твору як семіотичний об’єкт.....	42
1.3. Розвиток баянного мистецтва для дітей в Україні.....	61
1.4. Програмна складова дитячого репертуару: на прикладі «Альбому дітей та юнацтва» В. Власова .....	69
Висновки до Розділу 1 .....	97
<b>РОЗДІЛ 2. ПРОЕКЦІЇ ПРОГРАМНОСТІ В БАЯННІЙ МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ– ХХІ СТОЛІТЬ</b> .....	100
2.1. В. Власов. Концертний триптих для баяна «Страшний суд» (за мотивами картини І. Босха): до питання про музичну реінтерпретацію .....	100
2.2. А. Гайденко. Другий концерт для баяна з оркестром: авторська концепція та виконавська реалізація .....	118
2.3. В. Зубицький. Соната № 2 для баяна «Слов’янська» .....	125
2.4. А. Сташевський «Давньокиївські фрески» сюїта-зошит для баяна.....	129
2.5. І. Єргієв: Цикл «Остров щастья», « <i>Postludium</i> » (« <i>Исповедь</i> »), «Актриса» .....	146
Висновки до Розділу 2 .....	162
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	166
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	173
<b>ДОДАТКИ</b> .....	193

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми.** Синтез мистецтв – наскрізна тема композиторської творчості європейської традиції. Вважається, що музика за допомогою звукових образів здатна розкривати внутрішній психологічний стан людини. Втім слухачі знають, що при безпосередньому спілкуванні (сприйманні) музичний твір, написаний композитором, а згодом інтерпретований виконавцем, не обмежений лише психологічним змісту. Звуковий образ здатен вмістити в себе і картини зовнішнього (об'єктивно-реального) світу, про що свідчать численні програмні назви, що містять автори на титулах своїх партитур. Разом з емоційно-насиченою інформацією у свідомості слухача відбувається інтелектуальне, асоціативне, просторово-зорове розуміння того, що звучить.

У загально-естетичному сенсі проблему програмної музики поставлено досить давно. Так, до питань диференціації програмної музики (типології програмності) звертались провідні музикознавці радянської та пострадянської доби: М. Арановський [6], Л. Кияновська [82], Г. Краукліс [90], К. Майбурова [111], О. Соколов [159], К. Тараканова [174], М. Тараканов [175], Ю. Хохлов [190] та ін. Але й досі визначення термінів «*програмна музика*» і «*програмність*» дослідниками трактуються по-різному.

Серед ознак програмності автори відзначають сюжетність, картинність, звуконаслідування. Поряд з цим вирізняють узагальнено-сюжетний, узагальнено-емоційний та послідовно-сюжетний типи програмності. Окрім того, посилаються на наявність жанрової, стильової програмності, додаткової позамузичної конкретизації<sup>1</sup>. В цілому ознакою такого твору є наявність авторського вербального посилення на певну тему, або літературний сюжет, картину та інші мистецькі впливи, які композитор хотів втілити в музиці.

---

<sup>1</sup> Хрестоматійним прикладом конкретизації образу слугує концерт А. Вівальді «Пори року», де перед кожною із частин, окрім програмної назви, є віршований уривок, який дає змогу слухачеві краще зрозуміти задум композитора. Таку ж функцію виконують поетичні епіграфи у фортепіанному циклі П. І. Чайковського «Пори року».

Варто виокремити в програмній музиці особливу якість її інтонаційного буття: з одного боку, в ній закладено установку слухача на конкретизацію змісту твору, унаочнення явищ навколишньої реальності, втілених іманентно-музичними засобами; з іншого – *об'єктивізація* зовнішнього світу очевидно прив'язана до *внутрішньої* мотивації програмного задуму композитора, його досвіду спілкування з іншими мистецькими сферами буття, його особистісними зацікавленостями і обставинами життєтворчості (любов, сім'я, стан здоров'я, подорожі тощо).

Наслідком взаємообумовленості зовнішніх та внутрішніх чинників (до яких ми відносим програмність) смислотворення є підвищений рівень семантизації музичної мови та встановлення механізмів асоціативного сприйняття музичних образів. У такий спосіб проблема програмності «переміщується» в іншу музикологічну площину – музичну психосемантику.

В перше десятиліття ХХІ століття проблема програмності розглядалась музикознавцями менш активно. Втім, слід відзначити тісний зв'язок цієї категорії пізнання із музичною семантикою. Якщо явище музичної програмності тісно пов'язане із специфікою авторського спілкування з іншими видами мистецтва, які впливають в той чи інший спосіб на творення звукообразів, то зміст завершеного композиторського твору має свою іманентно-музичну логіку. Разом внутрішні та зовнішньо-комунікативні ознаки твору сформовані семантичною організацією (семантикою), оскільки елементи музичної мови/мовлення не здатні досягнути предметного відображення будь-якого звукообразу і мають суто символічну природу.

Конкретизації музичного змісту слугує національна мова, література та поезія. Таку ж саме функцію виконує і програмна назва твору, право на яку має кожен митець. Ясна річ, не завжди ті чи інші пояснення до музики можуть розглядатися як програма, оскільки сама програма відображає авторський задум. Відсутність оголошення програми можливе у тому разі, коли сам задум не потрібен.

У свою чергу, програма не є простим поясненням музики, оскільки є лише додатковим дороговказом для залучення в процесі інтерпретації асоціативного мислення виконавців і слухачів.

Система художнього перекладу творів від одного виду мистецтва до іншого завжди ставить перед дослідниками складні завдання, особливо коли це стосується такого багатозначного явища як програмний задум композитора та його відповідна виконавська реалізація. Однак окремі питання програмності та програмної музики, пов'язані з аналізом конкретних творів, *постійно знаходяться у полі зору дослідників музики для народних інструментів. Втілення програмного принципу в музиці для баяну вимагає від музикознавців деяких уточнень, обумовлених специфікою музикування.*

По-перше, професійне мистецтво для народних інструментів порівняно молоде і донині залишається невід'ємним від фольклорних джерел, тому будь яке звернення до обробки, транскрипції зразків народної творчості свідчить про особливий програмний задум того чи іншого твору.

Наприклад, коли в інструментальному втіленні народної пісні з поля зору композитора «зникає» поетичний (або інший вербальний) текст, музика змушена «компенсувати» його відсутність різними способами: тембровим звуконаслідуванням, пейзажними (звукопис) і жанровими характеристиками, стильовими «натяками» тощо.

По-друге, пошук інших шляхів втілення програмності в музиці для народних інструментів пов'язаний з тим, що її зародження і розвиток в значній мірі відбувались під впливом романтизму. Але на відміну від академічної музики, програмні принципи більш активно проникали в музикування на народних інструментах не тільки в жанрах сюїти, циклів мініатюр, варіацій, але й великих концептуальних жанрах, якими є сольний інструментальний концерт з оркестром (різних складів) і соната. На теперішній день чисельність програмних творів в музиці для баяна (як і для інших народних інструментів) набагато більша, ніж в музиці для скрипки, фортепіано та інших інструментів. Це пояснюється тим, що академічна музика другої половини ХХ століття

ґрунтувалась на вже усталені жанри і форми віденського класицизму (симфонія, соната), які не потребували позамузичних чинників.

Прагнучи до конкретизації, композитори використовують засоби вербальної мови, художньої літератури та поезії, живопису, архітектури, утворюючи синтез з музикою. Залежність музики від слова, живопису, архітектури, жесту, руху, обрядової дії мала особливу вагу, починаючи від фольклору в традиційній культурі та в доби бароко – у професійній музиці Західної Європи. Принцип поєднання засобів виразності у різних художніх джерелах видозмінив онто-сонологічну природу, однак інструментальна музика залишилася складовою цілого (синтезу мистецтв).

Риторика, знаковість, символізм домінували як «...поєднання ефектної нормативності та репрезентованої свободи», на думку М. Лобанової (переклад з рос. мій – В. Т.) [105, с. 9]. У контексті теми дослідження, присвяченої програмності в баянній музиці, подібний вплив мистецтв здійснювався на основі виключно іманентно-музичних принципів інтонування, що слугувало додатковим стимулом у розвитку індивідуалізації музичної мови сучасних українських композиторів-баяністів.

Друга половина ХХ століття в українському виконавстві на народних інструментах позначена збільшеним інтересом до створення оригінальної музики для баяна. З кінця 70-х років відбувалось накопичення баянного репертуару для тих виконавців, які освоювали нові техніко-композиційні прийоми на інструменті. Виконавська майстерність музикантів-інструменталістів стрімко вдосконалювалась, набуваючи фігураційно-ритмічної пластики розмаїтих композицій для баяна соло.

Змістом академізації баяна як сольного інструменту було засвоєння концептуальних форм і жанрів європейської культури музикування, в першу чергу, сонати, партити, сюїти, варіацій. Однак спостерігаємо складнощі стосовно втілення жанру концерту для баяна через труднощі організації виконання великої форми у супроводі симфонічного оркестру з боку композиторів, про що пише А. Сташевський [163, с. 30].



Втім у подальшому баяністи-віртуози дали поштовх композиторам для написання концертів для готово-виборного баяну з необмеженими можливостями.

У баянній музиці проєкції програмності допомагають досягнути царину музичної семантики, яка постійно збагачується й розкриває жанрові та стильові обрії академічної народно-інструментальної творчості ХХ–ХХІ століть.

Отже, *актуальності теми* зумовлюють об'єктивні чинники, зокрема:

– поширеність програмності в баянному виконавстві, обумовленого композиторській практиці 1960-2010 років, її роль в авторських концепціях творів, побудованих на синтезі мистецтв;

– необхідність розв'язання методологічної проблеми *співвідношення категорій програмності та семантики* в музичній творчості;

– тяжіння композиторів-баяністів до інтерпретації мистецьких явищ, зокрема, з'ясування питомої ролі програмності в музиці для дітей як передумову їх професійного розвитку.

Врешті-решт, популяризація в світі української музики для баяну складає вагомий чинник актуалізації теми дослідження, в якій музикознавча «оптика» суголосна виконавській практиці.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація обговорювалася на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Зміст дисертації відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2017-2022 рр. перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 30.11.2017 р.). Тему дисертації «Програмність в українській баянній музиці (1960-2010 рр.)» затверджено (протокол засідання вченої ради ХНУМ ім. І. П. Котляревського № 4 від 26.11.2015 р.) та уточнено (протокол № 9 від 27.06.2020 р.).

**Об'єкт дослідження** – новітня музика для баяна в творчості українських композиторів.

**Предмет дослідження** – проєкції програмності у творах композиторів-баяністів як увиразнення стильових пошуків звукового образу інструменту.

**Мета дослідження** – обґрунтувати роль *програмності як парадигми смислотворення* в музиці на матеріалі творчості *композиторів-баяністів* новітнього етапу творчої практики України (1960-х – 2010-х років).

*Завдання*, обумовлені досягненням мети, структурують виклад від історіографічних і культуро-творчих до практичних (виконавсько-композиторських) аспектів дослідження:

- систематизувати наукові джерела щодо програмності як явища композиторської творчості Нового часу та категорії пізнання;
- з'ясувати *співвідношення категорій програмності та семантики* в баянному творі, що є передумовою виконавської інтерпретації як творчого процесу;
- визначити взаємовпливи народно-інструментальних жанрів та композиторської творчості в баянному мистецтві України (1960-2010 рр.);
- схарактеризувати програмну складову дитячого баянного мистецтва на тлі загальних тенденцій її розвитку;
- виявити стильові закономірності програмних творів великої форми для баяна з оркестром (як відомих, так і маловивчених) *в аспекті виконавської реалізації програмного задуму композитора*;
- висвітлити еволюцію дитячої баянної музики як складової творчої практики композиторів-баяністів.

**Матеріал дослідження.** Для розробки концепції програмності для розвитку баянного мистецтва України на сучасному етапі обрано як відомі, так і маловивчені твори для баяну: В. Власова, А. Гайденка, В. Зубицького, А. Сташевського, І. Єргієва, та інших; а також аудіо- та відеозаписи проаналізованих творів, що стали об'єктом виконавського зацікавлення.

**Методи дослідження.** Обґрунтування теорії програмності в баянному мистецтві та композиторській практиці України періоду 1960-2010 років зумовило взаємодію як загальних, так і спеціальних методів музичної науки:

– *історичний* – дає змогу розглядати баянну творчість в контексті розвитку вітчизняного народно-академічного виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ століть;

– *феноменологічний* – сприяє усвідомленню особистості баяніста – як концертного виконавця, так і викладача, а також значення композиторів-баяністів, які творять спадщину для цього інструменту в наш час;

– *жанрово-семантичний* – розкриває взаємодію академічних жанрів європейської традиції з рівнем композиторської мови мислення для сучасного готово-виборного баяну (інструментальна стилістика);

– *стильовий* – націлений на виявлення ролі митців, які пишуть для баяну, у відтворенні сучасного баянного стилю мислення та звучання інструментального звукового світу як «художньої єдності» (С. Скребков);

– *функціонально-структурний* – виявляє ієрархію будови баянного твору в аспекті єдності змісту та форми, розвитку музичної драматургії (i:m:t);

– *системний* – визначає рівні художньої цілісності композиторської творчості (музична лексика, тема-образ, жанр, стиль твору, стиль мислення, баянний стиль);

– *виконавсько-інтерпретаційний* – зосереджує увагу на специфіці виконавської діяльності видатних баяністів, чії виконавські версії вивчаються.

**Теоретична база.** Доказова основа концепції щодо баянної програмної музики в сучасній практиці композиторів-баяністів обумовила звернення до фундаментальних розділів музичної науки та виконавської практики:

– *історія та теорія виконавства на народних інструментах України, зокрема, баяну* (Р. Безугла [14], М. Давидов [41], [44], А. Душний [48], М. Имханицкий [65], [65], Є. Іванов [67], К. Квітка [78], В. Князєв [85], А. Мирек [121], Л. Понікарова [143], [142], А. Семешко [152], А. Сташевський [168]);

– *проблеми програмності в музиці, музичного смисла в філософії та естетиці* (М. Арановський [6], І. Борух [21], Г. Берліоз [14], Ю. Бичков [26], А. Зись [58], Л. Кияновська [80], [82], В. Конен [87], Г. Краукліс [90],

Ю. Кремльов [91], А. Кудряшов [92], Б. Курбанов [96], Т. Ливанова [100], М. Лобанова [106], К. Майбурова [111], К. Тараканова [174], М. Тараканов [175], В. Холопова [186], Ю. Хохлов [190];

– *теорія стилю і жанру в музиці, музичної мови* (А. Арановський [5], Б. Асаф'єв [8], В. Бобровський [16], О. Катрич [75], [76], Л. Кияновська [81], В. Конен [87], А. Кудряшов [92], М. Лобанова [106], К. Лозенко [107], Л. Мазель [110], В. Медушевський [116], [117], Я. Мильштейн [119], [120], М. Михайлов [122], В. Москаленко [125], Є. Назайкінський [127], [129], Н. Очеретовська [135], О. Самойленко [150], С. Скребков [157], О. Соколов [159], А. Сохор [161], Ю. Тюлін [183], Ю. Холопов [188], В. Цуккерман [195], [197], Л. Шаймухаметова [214], Л. Шаповалова [212], [213], С. Шип [216];

– *баянна творчість українських композиторів* (Т. Большакова [19], В. Власов [29], А. Гончаров [37], Г. Голяка [37], М. Давидов [43], [44], А. Душний [49], А. Єрмоменко [55], Н. Имханицкий [65], С. Карась [73], В. Карташов [74], Д. Кужелєв [93], М. Оберюхтін [132], Я. Олексів [134], А. Семешко [153], А. Сташевський [168], А. Черноіваненко [207], Ю. Чумак [209], А. Шамігов [210]);

– *сучасне баянне виконавство (в тому числі для дітей)* дослідження: Ю. Бая [10], М. Булди [24], В. Дорохіна [47], А. Душного [49], Ю. Дяченка [50], В. Зубицького [63], А. Семешка [151], Д. Єргієва [52], С. Карась [73], О. Кметі [84], О. Назаренко [130], В. Салій [149], А. Сташевського [166], П. Серотюка [154];

– *виконавська інтерпретація музичних творів* (А. Боженський [19], С. Карась [73], Я. Олексів [133], А. Хуторська [190].

**Наукова новизна отриманих результатів.** В українському музикознавстві *вперше*:

– визначено взаємовпливи народно-інструментальних жанрів, в яких сформувано новітню семантику баянної творчості українських композиторів (1960-2010 роки);

- надано характеристику програмним творам для дітей баянного мистецтва на тлі загальних тенденцій її розвитку;
- виявлено стильові закономірності програмних творів великої форми для баяна з оркестром А. Гайденка,
- обґрунтовано типи програмності у Другому концерті для баяну з оркестром А. Гайденка та в «Давньокиївських фресках» А. Сташевського;
- розкрито виконавську специфіку реінтерпретації як сладової програмного задуму баянних творів В. Власова та В. Зубицького;
- висвітлено особливості баянних творів І. Єрґієва як індивідуального бачення «звукового образу» баяну в сучасному світі, який репрезентовано в оновленому вигляді (за авторським визначенням, *modern botton accordeon*).

**Практична значущість отриманих результатів.** Матеріали дисертації дають можливість вивчати баянну творчість композиторів-баяністів на практичних заняттях спеціального класу, а також як предмет спецкурсів «Народні інструменти», «Методика викладання спеціальних дисциплін», «Спеціальний музичний інструмент», «Історія баянного мистецтва», «Виконавсько-педагогічна майстерність» для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України.

**Апробація роботи.** Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки оприлюднені на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва» (Харків, 11 лютого 2016 р.), «Українське народно-інструментальне виконавство: сучасність та перспективи» (Харків, 03 грудня 2016 р.), «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва» (Харків, 16 лютого 2017 р.), «Музична і театральна освіта України: європейський вектор розвитку» (Харків, 29-30 вересня 2017 р.), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 22-23 березня 2019 р.), «Чорноморські наукові студії Одеса» (15 травня 2020 р.).

**Публікації.** Основні положення дисертації викладено у п'яти статтях; з них 4 – у спеціалізованих виданнях, затверджених МОН України; 1 стаття – у міжнародних періодичних виданнях Index Copernicus.

**Структура роботи.** Дисертація складається з анотацій, Вступу, двох розділів (9 підрозділів), Висновків та Додатків.

Список використаних джерел містить 224 покажчики (20 сторінок). Загальний об'єм дисертації – 200 сторінок, з них основного тексту – 160 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ПРОГРАМНІСТЬ ЯК ЯВИЩЕ В МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: КОГНІТИВНИЙ ПІДХІД

#### 1.1 Концепт «програмності» в сучасній музикології: парадигма пізнання музичного смислу

*Завдання* підрозділу – систематизувати наукові джерела та підходи щодо програмності як умови об’єктивації музичного смислотворення в композиторській творчості західноєвропейського мистецтва Нового часу.

*Історико-генетичний екскурс.* Загальновідомо, що походження музичної діяльності людини іде з далекої глибини тисячоліть. Ще з часів становлення людини та первісного суспільства, спочатку музика існувала виключно як прикладне мистецтво, була грою, частиною життєдіяльності людини у тісному поєднанні з танцем, словом, піснею.

Певний час музика розвивалася синкретично, у поєднанні з поезією, літературою, театральною творчістю, ритуально-храмовими обрядами. Варто пам’ятати про роль інструментальних награвань (сигнальні, ритуальні, на змаганнях) під час вокально-хорових наспівів і окремо від них у творчості носіїв народної традиційної культури. В цей же час відбуваються спроби виконавців виразити природні явища саме музичними засобами виразності.

Так, зокрема, Тимофій з Мілету (449-359 д. н. е.) захоплював слухачів віртуозністю на власноруч вдосконаленій кіфарі, де в одній із своїх п’єс: «...прагнув зобразити картину бурі», здійснюючи таким чином програмний задум (переклад з рос. мій – В. Т.) [100, с. 11].

Генетично зумовлений синтез різних видів художнього вираження панував у західноєвропейському мистецькому світі до XVI століття. В зв’язку з умовами побуту та культурними традиціями у фольклорному мистецтві симбіоз слова та музики поєднувався з *інструментальним музикуванням, яке мало свої програмні передумови на певні події, релігійні уявлення, зображення навколишньої природи. Саме такий тип музичної творчості сформувався на ґрунті ладової семантики та інтонаційно-мовних комплексів,*

*що уособлювали сенс культурно-«генетичного коду» композиторського висловлювання.*

Безумовно, вектор руху до повної незалежності інструментальної музики був визначений, оскільки з плином часу, разом з акумулюванням та розширенням потенціалу властивому художньо-технологічним можливостям, все більше проявлялася певна музична інтонаційно-виразна самодостатність багатьох (особливо багатоголосних) музичних інструментів. Варто відмітити, що в силу історичних реалій, процес виокремлення музичної мови від органічного синтезу з іншими видами мистецтв розвивався поступово і впродовж великого історичного хронотопу.

Принцип поєднання засобів виразності у різних художніх джерелах видозмінив свій філософсько-естетичний вектор, однак інструментальна музика залишалася частиною художнього цілого (синтезу мистецтв), де її функція зводилася в основному до супроводу. Еклектичне поєднання різних творчих напрямків, гармонійно доповнюючи один одного в епоху Відродження, вже не було подібне на тісну співпрацю, але музичний інструменталізм все ще утримувався в колі цієї тісної взаємодії в системі «співу – слова – руху – обряду».

Залежність музики від слова, зображення, жесту, руху, театрального дії мала особливу вагу в епоху Бароко. Риторика, знаковість, символізм панували як: «ефектне поєднання [нормативності і репрезентативно] свободи» (переклад з рос. мій – В. Т.) [105, с. 9].

Важливим у контексті пропонованої теми дисертації подібний вплив мистецтв здійснювався не стільки узагальнено, оскільки на основі виключно музичних принципів інтонування, що слугувало додатковим стимулом у розвитку індивідуалізації музичної мови.

*Жанрово-стильовий екскурс.* Важливим матеріалом для вивчення програмних інтенцій в суто інструментальних жанрах і формах музикування стають органічні лютневі та клавірні обробки хоралів, мотетів, канцон, народних танців і пісень. Нова практика музикування наповнювала інтонаційну мову



інструментальних жанрів експресією, яка походила від слова і танцювальної моторики, що у подальшому створювало підґрунтя для формування усталеного принципу програмності в музиці. Згодом стали з'являтися клавірні сюїти, наповнені програмною змістовністю. Наприклад, італійський композитор Флорентіо Маскера намагався розкрити художні образи у деяких своїх канцонах, написаних для інструментальних ансамблів (виданих у 1584 році), надавши їм назви: «Роза», «Лісова».

Варіації Вільяма Бьорда (1544–1623 роки) мають програмні назви задля конкретизації образотворчого задуму композитора: «Фортуна», «Волинка», «На охоті», «Дзвони». Джон Бул (1562–1628 роки) написав варіації «Королевська охота», «Вальсингам», «Нова бергамаска», «Милий Робін», а також танці з програмними підзаголовками: павана «Меланхолія», куранта «Тривога», куранта «Кінгстон». Важливо згадати постать К. Монтеверді з його «Сонатю-літургією святої Марії».

Характерні п'єси з програмними назвами писав Франсуа Куперен (1668–1733 в дусі традиції національної французької клавірної школи (орієнтовані на портретні характеристики). У жанрі програмної мініатюри композитор розвивав смислові інтенції чуттєвості, рухливості, лабільності, де на перший план виходила такі якості, як витонченість, дотепність, пікантність, ніжність фарб, що великою мірою сприяло популяризації програмних творів. Про таке розуміння творчості писав і Ф. Куперен: «При створенні цих п'єс я завжди мав на увазі певний сюжет, про який мені підказували певні обставини, таким чином, назви п'єс відповідають моїм намірам» (переклад з рос. мій – В. Т.) [95, с. 64].

«Візитівкою» цього композитора стали портретні замальовки, особливо жіночі портрети-характеристики: «Пустунка», «Розсіяна», «Небезпечна», «Таємничка», «Чарівниця»; образи природи: «Світанок», «Народжуються лілії»; жанрові п'єси: «Прованські матроси», «Женці». Виникаючи в деяких програмних опусах звуко-образотворчі ефекти завжди знаходилися в контексті формотворення і ставали важливим елементом для створення художніх образів.

Сам композитор писав твори з програмними заголовками, підзаголовками, ремарками-описами і для камерних ансамблів.

У творчості французького композитора Жан-Філіп Рамо (1683-1764 роки) була присутня орієнтація на виразність емоцій, портретну образність. В його сюїтних циклах танцювальність чергувались з характерними п'єсами: «Селянка», «Дофіна», «Циклопи», «Дикуни», «Перекличка птахів».

Генріх Ігнац Бібер (1644-1704) у героїко-фарсовій сюїті «Баталія» втілює своє прагнення до образотворчості, застосувавши ефект дисонантності та виконавські новації з метою імітації розваг мушкетерів – фехтування, фанфар і гарматних пострілів.

Антоніо Вівальді (1678-1741) – відомий винахідливий майстер програмних підзаголовків у своїх інструментальних концертах: «Пори року», «Насолода», «Буря на морі», «Тривога», «Відпочинок» та багато інших.

Аналізуючи тенденції розвитку західноєвропейської мистецтва, варто відмітити схильність композиторів епохи бароко до зображення проявів унікальності зовнішнього світу, прагнення до творчих відкриттів смислу в музиці за рахунок програмних пієсень. Суттєво підкреслити, що у творчості композиторів (зокрема, Й. С. Баха та його сучасників) були наявні зображення внутрішніх образів людського буття, а саме – філософсько-естетичного змісту та образів, в основі яких були релігійно-біблійні сюжети.

Із середини XVIII століття інструментальна музика набуває всіх ознак самостійного мистецтва, в якому: «...специфічна художня логіка музичного тематизму, музичної мови та музичного формотворення – логіка музичної драматургії в цілому – досягає цілковитої визначеності» (переклад з рос. мій – В. Т.) [157, с. 16]. У період розвитку симфонічної, камерної, народної та сольної інструментальної музики велика увага була спрямована на шліфування та витонченість музичної мови, а також на вдосконалення музичних форм, драматургія яких будувалася на іманентно-музичних принципах, вже не вимагаючи «втручання» словесних пояснень.

Як пише Ю. Бичков, до епохи віденського класицизму «... сформувався не тільки специфічно музичний тематизм, а й специфічні типи музичної композиції, що у сукупності відобразило подальший рух музики. «Не випадково, саме в цей час остаточно формується симфонізм як тип музичної драматургії» (переклад з рос. мій – В. Т.) [26]. Відповідно, роль програмності стає менш актуальною, тому зразків фіксації впливу позамузичного змісту не так багато. Наприклад, симфонія Й. Гайдна «Ранок» (№ 6) – відомий зразок програмності, в якому унаочнено намагання віденського композитора втілити картину сходу сонця. Симфонія «Прощальна» (№ 45) надихає внутрішньо-патетичною напругою, а симфонія «La Passione» (№ 49) присвячена темі страждань Ісуса Христа. В цілому у Й. Гайдна знаходимо такі симфонічні програмні назви: «Полудень» (№ 7), «Вечір» (№ 8), «Ведмідь» (№ 82), «Курка» (№ 83), «Військова» (№ 100), «Годинник» (№ 101).

На відміну від Й. Гайдна В. А. Моцарта цікавили питання синтезу опери з принципами симфонічного розвитку. Як виявилось, В. А. Моцарт залишив зовсім невелику кількість інструментальних творів з назвами. До їх переліку можна віднести «Рондо в турецькому стилі» з сонати Adur (фінальна частина клавірної сонати № 11) та симфонію «Юпітер» (№ 39) і деякі інші твори.

Революційні ідеї бунтарства (Буря і Натиск), боротьба за високі естетичні ідеали і справедливість, втілення образів заснованих на позамузичних факторах, притаманні композиторському мисленню Л. Бетховена. За свідченням дослідників творчості Л. Бетховена, композитор часто створював музичний матеріал з першого разу, саме в ці моменти записував у зошит вербальний сенс своїх музичних концепцій концепцій, іноді коментуючи їх невеликим нотним записом. Р. Ролан писав: «Бетховен кожному своєму твору надавав психологічне, навіть драматичне значення, досить точне й чітке...» (переклад з рос. мій – В. Т.) [146, с. 216]. Композитор завжди прагнув до: «...чіткості та ясності у передачі своїх творчих ідей»,

його прагнення до формування інтонаційної виразності та «широкого використання жанрових характеристик».

«Варто відмітити ще один важливу ознаку симфонізму Бетховена – його тяжіння до програмності, що виражається у різних формах: від одного слова у заголовку, яке може характеризувати цілу симфонію («Героїчна»), – до програмних творів у розумінні цього слова, наприклад: «Еґмонт», «Коріолан» та інші)» (переклад з рос. мій – В. Т.) [146, с. 236].

Таким чином, тенденція, пов'язана з вирішенням художніх завдань програмного характеру, мала свою (хоч і не особливо поширену) реалізацію в музичних традиціях віденських класиків, що у ХІХ столітті, з залученням нових музичних концепцій та форм, знайшла підґрунтя і для себе.

Ідея взаємодії різних видів мистецтва вийшла на інший рівень, що стало основним імпульсом для утвердження принципів художнього мислення, орієнтованого на втілення екстрамузичних задумів та образів засобів музичної мови. Існували й інші чинники.

По-перше – це соціально спрямований виклик консерватизму, підвищене емоційне напруження у музичних творах та ширший діапазон звукообразної експресії; нові інтонаційно-драматургічні принципи втілення епосу і драми, що відбивають складний внутрішній світ людини крізь призму лірико-психологічних образів; розширення параметрів драматургічного розвитку, що втілюють багатогранність і глибину душевних переживань; вдосконалення сольних багатоголосних інструментів, темброво-кolorистичні можливості оркестру та композиторського задуму.

Розширення параметрів драматургічного розвитку, втілений у багатогранність і глибину душевних переживань; вдосконалення сольних багатоголосних інструментів і темброве-кolorистичних можливостей оркестру (і, відповідно, композиторського мислення). З іншої сторони, утворилось поєднання градації музичної поетики – від ліричної проникливості до активної яскравою декламаційної патетики. Саме у цей час музичне мистецтво набуває

певну незалежність та реалізує свій внутрішній потенціал, де програмність значною мірою підкреслювала художню віртуозність музичної виразності.

Значною мірою розширилося коло немuzичних образів і характерів. Посилився психологізм і драматургічна гострота, яка відобразилась у новаторських прийомах їхнього музичного перевтілення. Вичерпною ілюстрацією вагомих у той період музичних тенденцій, стала думка відомого письменника-романіста, казкаря і музиканта, засновника німецької романтичної музичної критики, який назвав музику: «... найромантичним з усіх видів мистецтв... оскільки вона має своїм предметом тільки бескінечне» (переклад з рос. мій – В. Т.) [38, с. 236].

Важливим поштовхом у становленні програмної музики стала творчість композиторів-романтиків (Г. Берліоза, Ф. Ліста, Р. Шумана) з їхніми художньо-естетичними поглядами та музично-творчими ідеалами.

Створення позамузичних образів у програмних творах потребувало пошуку нових засобів музичної семантики. Так, Г. Берліоз зазначав, що музика «... може викликати відчуття аналогічні тим, які викликає мистецтво живопису» (переклад з рос. мій – В. Т.) [14, с. 90]. Ф. Ліст у своїй симфонічній та фортепіанній творчості постійно опрацьовував свій досвід спілкування з літературою, поезією, живописом та скульптурою, драматургією свого часу.

Як зазначає Я. Мільштейн: «Ф. Ліст часто й охоче говорив про прогресивні традиції програмної музики, що має в силу своєї загальнодоступності і реальної образотворчості музичної мови глибоке коріння» (переклад з рос. мій – В. Т.) [119, с. 229].

Завершуючи огляд музикознавчих праць, надамо оцінку новітній дисертації, присвяченій програмній музиці у скрипковій галузі. Йдеться про дисертацію І. Борух «Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти», виконана у Львівській національній музичній академії імені М. Лисенка. Наукова концепція авторки полягає у розробці класифікації модусів, що сформувались в практиці скрипкового мистецтва.

Зокрема, досліджено закономірності формування таких програмних модусів, як: «... парафрастичного, психологічно-настрійового, зображально-настрійового, звуконаслідувального, образотворчого, портретного, узагальнено-образного, символічно-образного, сюжетно-фабульного, сакрального і модусу-присвяти» [21]. Авторка використовує власну класифікацію як інструмент аналізу програмної музики як тенденції, що існує в діячності музично-історичного процесу ХІХ – початку ХХІ століть.

Наш коментар: термінологічна підміна поняття «тип програмності» на програмний модус, не вирішує *фундаментальну проблему: чим є програмність як принцип організації в системі музичної семантики баянного твору?*

Вважається, що музика здатна розкривати внутрішній психологічний стан людини за допомогою звукових образів. Музичний твір написаний композитором, а згодом інтерпретований виконавцем, не обмежений передачею емоційного, але й інтелектуально-асоціативного, або зорово-просторового сприйняття змісту. Разом з іншими видами мистецтва (театр, література, живопис, архітектура, скульптура, хореографія, кіноматографія, цирк) звуковий образ відтворює і зовнішні картини світосприйняття у будь-якому часовому відрізку. про це свідчать численні програмні назви, що містять автори на титульних заголовках своїх партитур.

Явище музичної програмності пов'язане із специфічними рисами музики, оскільки вона не здатна досягнути предметного, зрозумілого відображення будь-якого образу. Наслідком такої деталізації являється мова та література. Таке завдання виконує назва яку композитор надає своєму твору. Не завжди ті чи інші пояснення до музики можуть розглядатися як програма, оскільки сама програма відображає авторський задум. Відсутність оголошення програми можливе у тому разі, коли сам задум не потрібен. У свою чергу, програма не являється поясненням до музики, оскільки є її доповненням.

Прагнучи до конкретизації, композитори використовують засоби вербальної мови, художньої літератури, живопису, архітектури, які створюють

синтез з музикою. Відзначаючи еволюційні ознаки формування інструментальної семантики музичних творів, Т. Ліванова вказує на: «...нове відчуття мелодичної виразності, індивідуальної мелодики, що «говорить» (переклад з рос. мій – В. Т.) [100, с. 296].

Слушною є думка Г. Краукліса, який зазначає про важливу роль образної конкретизації програмного змісту, яка «... найбільш безпосередньо, у співвідношенні із звуковою природою музики, проявляє себе у звуконаслідуванні» (переклад з рос. мій – В. Т.) [90, с. 56]. Таке міжвидове стремління сприяє відтворенню більш повної картини світу. Зазначимо, питання актуальності проблеми синтеза мистецтв не достатньо вивчене, у тому числі в аспекті програмної музики. Вивчення питань програмної музики впродовж багатьох десятиліть не втрачає свою актуальність у теоретичному та практичному значенні. Змішання стилів, ідей, елементів окремих видів мистецтв у наш час усе більше набуває сталих властивостей. Багатовекторність програмності у музичному мистецтві приваблює дослідників у виявленні специфіки музичного полотна, стилю, жанру.

Варто відмітити, що терміни «програма» і «програмність» деякими дослідниками трактуються по-різному. Досить часто термін «програмність»<sup>2</sup> трактується як рівнозначний терміну програмна музика в цілому. Виключенням є думка М. Тараканова, який розглядав програмність як *окремий вид творчості*, специфіка якого проявляється, зокрема, «...у способі розкриття ідейного змісту певного музичного твору, у способі відображення ним дійсності, при якому композитор за допомогою засобів музичного мистецтва створює певну систему змістовних асоціацій, які викликають в уяві слухача конкретні уявлення про певні явища реальної дійсності» (переклад з рос. мій – В. Т.) [175, с. 75].

М. Арановський пояснює змістовну роль програмності в музиці в якості певного «... методу музичного мислення, що повністю пов'язаний із завданням

<sup>2</sup> У перекладі з грецької мови етимологічне визначення термінів «програмність» та «програма» – «объявление», «предписание». «Musica a programma» - з англійської, «musique a programme» - з італійської. Саме слово програма – це позначення (вербальною мовою) заголовков, пояснення, епіграф, завдяки якому автор намагається донести ключову ідею композиторського задуму.

втілення явищ внутрішнього світу та конкретизації ідей (переклад з рос. мій – В. Т.) [6, с. 53–54]. У різні часи поняття програмності ототожнювалось із змістовністю у музиці. Подібна думка виникала в історичному музикознавстві.

Як вказує дослідник Ю. Хохлов, «...ототоження програмності і змісту позбавляє всякого сенсу термін поняття програмності» (переклад з рос. мій – В. Т.) [190, с. 8–9].

Дослідники даючи визначення програмності і враховуючи деякі аспекти лише ускладнювали розуміння програмності. Так, у працях В. Конен прослідковано тенденції до розширення меж програмності: тому, що музика опирається на позамузичні елементи (слово, танець, кіно) (переклад з рос. мій – В. Т.) [87, с. 19].

Витоки програмної музики ідуть із народної творчості. Саме тоді відбулося поєднання музики зі словом, архітектурою, живописом, танцем, ритуалом<sup>3</sup>, тобто синкретичне мистецтво. Тяжіння до програмності впливає із народної творчості, згідно якої музика виражає певні художні образи. Такого роду зв'язки виникали і в інструментальній музиці, яка не супроводжувалась вербальним чи будь-якими іншими компонентами. Отже, межі програмності розширюються за рахунок синтетичних жанрів.

Г. Краукліс вважав, що ґрунтовна авторська програма не вичерпує істинного змісту твору: «Вона – лише конспект авторського програмного задуму», далі автор вказує: «тому і в власне у програмній сфері виконавцю залишається досить широке поле інтерпретаторської діяльності» (переклад наш). Отже, на думку дослідника програма стимулює творчу уяву виконавця, слугує такою собі вказівкою (переклад з рос. мій – В. Т.) [90, с. 61].

До програмної музики ставлення багатьох композиторів було завжди суперечливим. П. І. Чайковський вважав, що «з широкої точки зору, будь-яка музика програмна» (переклад мій – В. Т.) [199, с. 36]. Д. Шостакович зазначав наступне: «Особисто я ототожнюю програмність і змістовність, де зміст музики

<sup>3</sup> Виникнення та зародження музичних інструментів пов'язане з наслідуванням звуків природи, навколишнього середовища (спів птахів, журчання річки, свист вітру, шум лісу, грім та інше).



це не тільки детально викладений сюжет, а і її узагальнена ідея або сума ідей, у мене особисто, як і у багатьох інших авторів інструментальних творів, програмний задум завжди передує створенню музики» (переклад з рос. мій – В. Т.) [219, с. 76-78].

Створені композиторами російської школи програмні твори (образи) стали в стильовому відношенні еталонно-яскравими та індивідуальними. Серед програмних творів славетної композиторської когорти варто згадати геніальний твір М. П. Мусоргського «*Картинки с выставки*», створений під впливом малюнків талановитого художника В. Гартмана. У листі до В. Стасова М. Балакірєв писав: «...гарний музичний твір містить в собі програму (особливо у нових творах), про що автор навіть не здогадується» (переклад з рос. мій – В. Т.) [11, с. 19].

Враховуючи вислови композиторів варто зробити припущення про їхнє позитивне ставлення до програмної музики. Однак виникає певна плутанина з ототожненням програмності та змістовності.<sup>4</sup>

На думку А. Кюї: «Музика більш усього здібна до вираження і передачі душевного настрою, але окрім того, вона ще здатна викликати в уяві слухача деякі образи, підказані програмою. Звідси законність програмної музики» (переклад з рос. мій – В. Т.) [97].

Слушною є думка Г. Краукліса, який зазначає про важливу роль образної конкретизації програмного змісту, далі автор зазначає: «Вона найбільш безпосередньо, у співвідношенні із звуковою природою музики, проявляє себе у звуконаслідуванні» (переклад з рос. мій – В. Т.) [90, с. 56]. Таке міжвидове стремління сприяє відтворенню більш повної картини світу. Зазначимо, питання актуальності проблеми синтеза мистецтв не достатньо вивчене, у тому числі в аспекті програмної музики.

Як зазначив Ф. Ліст: «Знайти придатну для музики програму так само важко, як бути справжнім поетом» (переклад з рос. мій – В. Т.) [104, с. 411-412].

<sup>4</sup> На це вказує дослідник Ю. Хохлов: «...ототожнення програмності і змісту позбавляє всякого сенсу термін поняття програмності» (переклад наш) [190, с. 8-9].

На його думку програмна музика передбачає «оголошену програму». За допомогою такого собі епілогу композитор допомагає слухачу зрозуміти незвичайний світ музики, акцентуючи увагу на ідею (першоджерело), а потім на музичний твір, сприймає музику у єдності з видами мистецтв, передає почуття, розкриває внутрішній світ людини та живописно-ілюстративний образ, передає психологічно-образний характер.

Програмний задум композитора увиразнюється через асоціативні механізми у формуванні художнього музичного образу, зокрема, принцип *звуконаслідування*. Безумовно, музика як тип звукообразного мислення володіє великою долею умовності та в силу своїх виражальних можливостей оперує асоціаціями ( в тому числі ті, які будуються на механізмі синестезії)<sup>5</sup>.

Природно, що синтетичний характер відповідає мистецтву. На ранніх етапах людської культури це виражалась у способах сприйняття світу. Найбільш яскраво синтез мистецтв проявився у релігійному мистецтві Середньовіччя. І тільки в епоху Відродження, коли музика стала набувати світський характер, можна було помітити процес розділення, перевтілення різних видів мистецтв у самостійні сфери творчості.

В. Тасалов вважає, що у XX столітті А. Зись та М. Каган здійснили спробу створення теорії синтезу, а також формулювання теоретичних принципів взаємодії мистецтв (переклад з рос. мій – В. Т.) [176, с. 20–44]. Під синтезом мистецтв зазвичай розуміють органічне з'єднання різних видів мистецтв в художнє ціле на основі їхнього гармонічного поєднання (не змішання). Кожен з видів мистецтв (музика, література, поезія, живопис, архітектура, кіно) має свої специфічні особливості.

Вчені різних епох намагалися класифікувати різні види мистецтв, щоб виявити їх спорідненість чи віддаленість. Як правило, диференціація відбувається на образотворчі та зображальні, просторові і часові (загальні розділення). Зокрема, М. Каган запропонував поділ на чисті та синтетичні види мистецтва. В одній із його таблиць показана взаємодія

<sup>5</sup> Один із можливих підходів дослідження наукового осягання цього явища міститься у дослідженні К. Лозенко [107].

та взаємопереходи таких мистецтв, демонструючи можливість синтезу як близькоспоріднених – наприклад просторовий і часовий, так і досить віддалених (просторовість – живопис, музика – це часовий вид мистецтва, музика як виражальний вид, а живопис як образотворчий вид мистецтва) [69; с. 115-116].

Синтез мистецтв є рівновіддаленим один від іншого і може створювати конфлікт у різних видах мистецтва, що сприяє розвитку нового синтетичного явища (кіно, опера, вокальна музика і звісно інструментальна програма (дистанційована) музика. Актуальність питання синтезу мистецтв було піднято у дипломній роботі «Картинки с выставки фортепианный цикл М. П. Мусоргского» А. М. Жданько [57]. На думку А. Зись, синтез мистецтв – це: можливість поєднання різних видів мистецтв в інтересах посилення образного впливу на слухача;

– синтез мистецтв може розглядатися як особливий тип художньої творчості, виступаючий в синтетичному мистецтві (театр, кіно, естрада, телебачення, циркове мистецтво);

– художній синтез доє про себе знати у вигляді перекладу створення мистецтва із одного художнього ряду в інший (переклад з рос. мій – В. Т.) [60, с. 9 – 11].

Отже, поєднання видів мистецтв має кумулятивну дію (взаємодія посилює дію) на слухача, чи глядача. Є дослідження у яких художній синтез розглядається як приклад із одного виду мистецтв в інший (наприклад створення опери за мотивами літературного твору). Сфокусувавшись на музичному мистецтві і тих синтетичних явищах варто назвати оперне мистецтво, камерно-вокальну музику, інструментальну програмну музику.

На наш погляд, програмну музику варто розглядати як різновид синтезу, яка відрізняється від синхронізованих видів до дистанційованих збереженням своєї автономії і подальшим впливом на кожного. У всіх стилях виникає потреба злиття різних видів творчої діяльності і знайти вище досягнення.

У давнину це були магичні обряди і богослужіння. В епоху Ренесансу була присутня ідея гармонійної досконалості світу і людини.

Серед досліджень, вивчаючих синтез музики з іншими видами мистецтв, варто виокремити три групи:

– праці, що висвітлюють синтетичні жанри у **історичному** аспекті (опера, театральна музика, балет, програмний симфонізм); в них розглядаються характеристики синтезу мистецтв у контексті епохи, школи, творчості композитора (переклад з рос. мій – В. Т.) [100];

– дослідження синтетичних жанрів (світломузика, кіномузика, музичні радіопостановки та інше), де основним елементом є пошук нових виражальних можливостей (переклад з рос. мій – В. Т.) [11, с. 20 – 21].

– дослідження музикознавців, які висвітлюють засоби синтезу мистецтв в окремих музичних творах (музика – танець, музика – поезія) (Г. Хуторська) [190].

Однак будь-яким елементам синтезу притаманна наявність загального елемента, який може поєднати різні системи які різняться в образній сфері. Дослідники, які займались проблематикою програмної музики, звертались до специфіки музичного мистецтва (М. Арановський, Г. Краукліс, М. Тараканов та інші). Вивчення синтетичних зв'язків між видами мистецтв дозволяє розглянути питання програмності від її витоків, механізмів взаємодії музичних і немусичних елементів і в аспекті визначення змісту конкретного програмного твору.

Г. Краукліс вважав, що: «Програмний твір має задовольняти музичні вимоги, але він має відповідати вибраній програмі – інакше остання перетвориться у декларацію» (переклад з рос. мій – В. Т.) [90, с. 63].

Як визначав Я. Мільштейн, для Ф. Ліста програмність слугувала засобом органічної сполуки поетичного і музичного, обґрунтуванням нових законів музичної логіки; була своєрідним поетичною ідеєю концепції твору. Далі дослідник вказує наступне: використовуючи передмову до музичного твору *композитор дає зрозуміти слухачеві зміст музики*, звертаючи його увагу

«не тільки на музичне полотно, але і на ідеї»; доповнює цей зміст поетичним відображенням тих сторін дійсності, що менше доступні музиці; змушує сприймати музику у єдності з іншими видами мистецтва, тобто залучає слухача до художньої культури» (переклад мій – В. Т.) [119, с. 227-228].

Деякі з музикознавців були проти надання програмного статусу тим творам, автори яких не мали установку на програмність. Так, Ю Тюлін виступив за можливість інтерпретації не програмної музики у пошуках **елементів** програмності, маючи на увазі приклади із композиторської практики. Деякі програмні назви автори називали після створення музичного ряду (Р. Шуман з назви до п'єс із циклу «Карнавал»).

З думкою Ю. Тюліна погоджується і Г. Краукліс, який писав про те, що «... програмні концепції у непрограмній музиці можуть посприяти не тільки у педагогіці, але й у вихованні інструментального виконавця з індивідуальним сприйняттям (переклад з рос. мій – В. Т.) [90, с. 46].

На нашу думку, в програмній музиці зв'язок з першоджерелом відбувається як наближено, так і віддаленно від першоджерела, тобто по ступеню послідовності. На основі вивчення дефініцій програмності попередніх дослідників у пропонованій дисертації пропонується авторське визначення терміна, згідно нової творчої практики та специфіки баянного мистецтва останніх десятиріч.

**Програмність в музиці (в широкому сенсі) – це наявність позамузичних чинників в художній концепції твору, що впливають на композиторський задум та його виконавську реалізацію.**

**Програмність у баянному творі на сучасному етапі потрактовується як різновид музичної семантики, що втілена композитором іманентно-музичними засобами через вербальне позначення авторського повідомлення для виконавців та слухачів.**

Багато дослідників вивчаючи проблеми програмності та її змісту в музиці, намагались дати вичерпну оцінку і визначити поняття програмності, але враховуючи на певні аспекти лише ускладнювали розуміння цього явища.

Їхня оцінка була направлена на додаткове розуміння як такого, що для визначення більш повного описання програмності як явища в музиці.

Ю. Хохлову належить ґрунтовне дослідження музичної програмності, не дивлячись на деякі ідеологічні питання окремих аспектів. Автор зазначає, що музична програмність – це: «Один із видів поєднання музики і засобів мовлення, а також літератури, які позначають та відображають сторони об'єкту відображення, передати яке своїми засобами музики не можливо, тобто іноді з понятійною конкретністю» (переклад мій– В. Т.) [190, с. 11]. Під програмним музичним твором дослідник має на увазі інструментальний твір, якому композитор надав свою назву, з метою конкретизації сприйняття слухачем [там само].

М. Тараканов зазначає: «Програмність – це особливий принцип творчості, який виражається способом розкриття ідейного змісту музичного твору при якому композитор за допомогою засобів музичного мистецтва створює систему змістовних асоціацій, які викликають у слухача конкретні уявлення». (переклад з рос. мій – В. Т.) [175, с. 85]. У цьому визначенні цінною є вказівка дослідника на асоціації та уявлення, що можуть виникати у процесі сприйняття слухачем музичного твору.

На думку Г. Краукліса, композитори, звертаючись до першоджерела з його образами та ідеями, досить часто мають: «...переосмислювати їх на свій погляд, у відповідності своїх творчих принципів та особистих уподобань»; отже, програмна музика не буде ставати простою ілюстрацією того чи іншого сюжету» (переклад з рос. мій – В. Т.) [90, с. 49]. Науковець розглядає програмну музику як **субсистему інструментальної музики**, яка об'єднана визначеною автором програмою та її музичним втіленням. Хоча дослідник не надав оригінального визначення, він дотримується розуміння програмної музики як різновиду інструментальної.

Класифікація типів програмної музики – окрема проблема. Існує багато музичних творів які можна назвати програмними, створеними композиторами на основі певної немусичної програми. У цьому аспекті програмної музики

існує багато типів і видів програмності. В деяких творах присутня послідовність розвитку сюжету у відповідності до літературної програми, а в інших – подібний розвиток відсутній, оскільки присутнє загальне вираження головного ідейного задуму.

Музичне втілення образів літературного, живописного твору (чи будь-якого іншого джерела програми), може мати узагальнений характер. Питання типології програмності активно вивчалися дослідниками, мистецтвознавцями та композиторами (В. Бобровським, Л. Кияновською, Г. Крауклісом, Ф. Лістом, М. Таракановим, Ю. Тюліним, В. Холоповою, Ю. Хохловим, П. Чайковським, Д. Шостаковичем та іншими). Однак єдиної системи чи визначення програмної музики до цього часу не має.

Визначення сюжетної чи безсюжетної програмності в одних дослідників є подібними, а іншими представлено більш детальну типологію. Окрім очевидної програми, оголошеної композитором, дослідники визнають і приховану програмність<sup>6</sup> (Г. Краукліс), яка виникає в уяві виконавця та слухача (така програма визначає значення поліжанровості на змістовному рівні). М. Тараканов визначає таку програму як *можлива*, у якому твори не мають певної літературної програми ні програмної назви, але завдяки конкретності музичних образів наближаються до програмності.

Питання вибору критерію програмності пов'язане у першу чергу з джерелами, що відобразилось у висловлюваннях М. Кагана: «... програмність в музиці симетрична ліричності у літературі <...>, програмна музика є плід «пристосування» музики до вербально-оповідального і вербально-образотворчого типу образності <...>, у програмній музиці визначним є принцип оповідальності» (переклад з рос. мій – В. Т.) [68, с. 111–116].

Класифікація Л. Казанцевої має такий зміст: узагальнено-сюжетна, узагальнена, сюжетна, картинно-оповідальна програмність [71, с. 273].

Умовним на сьогодні є визначення типів програмності. У процесі творчості з'являються нові засоби розкриття програмного задуму.

<sup>6</sup> Ф. Шопен у своїй творчості відтворив цілий спектр образів та почуттів, від особистих переживань до відображення епосу цілого народу, зібравши разом воедино із різних жанрів риси польської народності.

Одна із перших класифікацій програмності належить В. Бобровському, яка містить:

- узагальнено не сюжетну композицію;
- узагальнено-сюжетну композицію;
- послідовно-сюжетну композицію.

*Перший тип* побудований на втіленні будь-якої узагальненої ідеї, яка складає основу програми і не має сюжету (як системи подій). Цей тип являється проміжним і може бути представлений зразками програмної музики.

*Другий тип* ґрунтується на відображенні основної ідеї сюжету не послідовних подій.

*Третій тип* поєднує у собі відображення сюжету і його послідовності (переклад з рос. мій – В. Т.) [17, с. 4].

Таким чином, В. Бобровський звертається саме до «типів програмної композиції», а не до програмності. Поряд з цим, інші дослідники звертаються до типів програмності, так як саме вони «взаємодіють у рамках одного твору» (переклад з рос. мій – В. Т.) [17, с. 5]

Подібна типологія до класифікації В. Бобровського існує в науковому спадку Ю. Хохлова, однак дослідник замість узагальнено несюжетного типу пропонує картинну програмність, яка має на увазі відсутність послідовного сюжету. Для таких творів характерна зображувальність як спосіб реалізації програмного змісту. До такого типу програмності Ю. Хохлов відносить твори побудовані на народно-пісенному тематизмі.

Декілька типологій програмності пропонує у своїх працях Г. Краукліс. В основі програмного задуму дослідник поділяє на такі типи:

- автобіографічний (тут присутні особисті переживання, емоції, спостереження, сприйняття);
- об'єктивно-подійні (історичні події);
- картинно-жанрові (картини природи, сцени народного побуту);



– естетично чи філософсько опосередкований (будь-які життєві явища, що зображувались в інших видах мистецтва, філософські твори) (переклад з рос. мій – В. Т.) [90, с. 22].

Є. Шишова-Горська програмну музику поділяє на два типи:

– картинного (твори близькі по характеру до «картин», але не є такими (картини природи, пастораль, замальовки);

– сюжетного (зміст твору такого типу може мати послідовно розвиваючий та узагальнений сюжет) (переклад з рос. мій – В. Т.) [218, с. 8]. Дослідниця вказує, що такий поділ є досить умовним, оскільки може поєднувати у собі декілька типів тієї чи іншої програми.

Класифікація типів програмності за К. Майбуровою:

*Послідовно-сюжетна* програмність впливає на загальну композицію і часто тяжіє до вільних форм. Простий вид програмної музики – картинна програмність (з музичними картинами природи, народних гулянь та інше). До цього типу програмності відноситься симфонічна поема Б. М. Лятошинського «Гражина»

У *сюжетно-програмних* творах розвиток музичних образів відповідає обрисам сюжетної лінії, яка іноді запозичена із художньої літератури. Такі твори мають музичну характеристику головних образів, загальний напрям розвитку сюжетної лінії.

До *емоційно-образної* програмності належать твори, у яких не має розкритого сюжету, але назва твору передбачає програмний задум. У цьому випадку, на думку К. Майбурової, композитор може синтезувати свій твір з літературним першоджерелом, але не зможе передати вербальний сюжет у музиці, для вираження головної ідеї музичного твору. Прикладом такої програмності є увертюра-фантазія «Ромео і Джульєта» П. І. Чайковського.

Твори, які не мають визначеного сюжету, за класифікацією К. Майбурової відносяться до *картинно-образної* програмності. У таких творах композитор не ставить перед собою завдання музичної розповіді, навіть якщо

ним є літературне першоджерело. Наприклад: «Шехерезада» М. Римського-Корсакова, Симфонія №2 «Богатирська» О. Бородіна.

*Жанрово-характерна* програмність ґрунтується на народній пісенності, в основі якої присутня жанровість: наприклад, «Іспанське капричіо», «Камаринська» М. Глінки (переклад з рос. мій – В. Т.) [111, с. 13–14].

## 1.2 «Програмність музичного твору як семіотичний об'єкт»

Музичний твір, як і будь-який твір позамузичного мистецтва, поєднує у собі зміст та форму. Така дихотомія «змісту і форми» міцно закріплена в науковій свідомості. Однак розвиток музичної культури та композиторської практики у другій половині ХХ століття призводить до переосмислення музикознавчої свідомості. Поняття і термін «змісту» зіставляється з іншим тлумаченням – «семантика».

Семантика – конкретизація філософського «змісту» в системі порівняно молоді науки семіотики. Семантика (від грец. *Semantikos* - позначає):

- 1) значення одиниць мови;
- 2) те саме, що семасіологія, розділ мовознавства, який вивчає значення одиниць мови, насамперед слів;
- 3) один з аспектів вивчення знаків у семіотиці.

Проблема музичної семантики другої половини ХХ століття стала досить актуальною. Представниками зарубіжної школи є Б. Асаф'єв, М. Арановський, М. Бонфельд, А. Кудряшов, В. Медушевський, В. Холопова, Е. Чигарьов, Л. Шаймухаметова. Дослідження українських науковців І. Беленкова, Д. Терентьєва, С. Шипа дали поштовх до створення своєї школи.

Таким чином, музична семантика як область сучасного музикознавства стала однією з кардинальних парадигм, що ознаменувалось новим напрямом у музичній науці, із своїм новим осмисленням змісту музичної творчості та виконавства.

Проблематика питань музичної семантики є одним із найбільш актуальних у вітчизняному музикознавстві. Саме це поняття допоможе

розкрити найважливіші проблеми аналізу музичного змісту. Семантикою є той чи інший зміст певного музичного засобу, його значення у контексті твору, так і в окремо – в умовах композиторського стилю чи історичної епохи як явища. Згодом, зміст цього слова стає більш визначеним, завдяки семіотиці.

Семіотика (з грец. *Semeion* – знак, ознака) – наука, яка досліджує властивості знаків і знакових систем (головним чином природних та штучно створених мов). Семіотика охоплює три головні аспекти: синтаксичний (зв'язок знаків між собою), семантичний (значення знаків та їхня інтерпретація) і прагматичний (знаки, які існують у цьому аспекті та їхнє застосування суб'єктом). У зв'язку з тим, що семантика розкриває значення одиниць мови, перш за все слів, саме тому цей аспект семіотики допомагає розкрити зміст музичної мови.

Вивчення музичної семантики дає розуміння, що духовний потенціал музики має величезне значення. Однак в силу своєї специфіки семантика не може нести відповідальність за весь музичний духовний досвід, оскільки орієнтована на дискретні феномени музичного тексту. Семантика відкриває шлях до пізнання матеріального і духовного.

Пропонується аналіз авторських концепцій, чії роботи слугують основою історичного становлення і продовження теорії музичної семантики.

Вперше термін «музична семантика» застосував Б. Асаф'єв у своїй роботі «Музична форма як процес». Науковець звернув свою увагу на поняття мелосу та інтонації, зв'язок яких виявляє «образний зміст» музики. Кожна епоха у властивому їй жанрі виробляє певну кількість образів із закріпленими інтонаціями, що перетворюються в символи. Такі інтонації виникають у синтезі з літературними образами або певними відчуттями. Внаслідок цього утворюються стійкі асоціації, які не поступаються смисловий вербальній семантиці.

Б. Асаф'єв зазначає: «Звуковий образ – це інтонація, яка отримала значення доступного образу або конкретного відчуття, та викликає супутні йому уявлення» (переклад з рос. мій – В. Т.) [8; с. 207].

Дослідник вважає, що музикознавству необхідно вийти за межі не актуальної (застарілої) термінології. Так, у другій половині ХХ століття з'являються такі поняття як «вертикаль», «горизонталь», «мелос», «інтонація», «мелодійна лінія», «малюнок», «опора», які є більш універсальними та включають в себе іншу термінологію.

Погодимось із думкою науковця: «...важливою передумовою у сучасній музичній термінології стає: усвідомлення музики як руху звуків в інтонаційно-ритмічному становленні...» (переклад з рос. мій – В. Т.) [8; с. 198].

Як зазначає Б. Асаф'єв, «...від музичної символіки немає містка до живої музичної та мовної інтонації в силу абстрактності цього терміну. Набагато ближче та вірніше скористатися терміном мовознавства і у всіх випадках тісного зв'язку музики через визначено образні інтонації з навколишньою дійсністю відносити цей зв'язок як вираження цілком реального взаємозв'язку до області музичної семантики» (переклад з рос. мій – В. Т.) [8; с. 208]. Однак дослідник у другій частині своєї книги відмовляється від свого ж терміну «музична семантика», який закріпився не у тому змісті, як того хотів автор.

До цього терміну у 1970-і роки повертається В. Медушевський, оскільки вважав, що дослідження специфічних властивостей музики збагатить семіотику новим представленням принципів передачі духовного змісту та унікального способу будови музичної мови. У своєму дослідженні В. Медушевський проводить понятійний аналіз музичного знаку. У зв'язку з тим, що термін «знак» в семіотиці має широке тлумачення, при включенні його в художню сферу варто уточнювати трактування цього терміну. Теорія музики може відноситись до тієї термінологічної системи, яка склалася в межах семіотики. Розрізняються три способи взаємодії: *перший* – музикознавство, не звертаючи уваги на термінологію лінгвістики, визначає власні поняття, тим самим, відділяючи себе від інших наук мовного складу; *другий* – «компромісно-еклектичний» – саме тут музикознавчі та лінгвістичні терміни взаємодіють між собою, внаслідок чого зароджується похідний термін («значення виразних

засобів» – визначення В. В. Медушевського); *третій* (найбільш зручний) - музикознавство використовує терміни семіотики, але при цьому специфізує їх.

Як вже зазначалось нами, знак має дуже багато тлумачень. Однак, як вважає дослідник: «поняття знаку має не роз'єднувати науки, а служити їхній інтеграції» (переклад з рос. мій – В. Т.) [118, с. 83].

«Музичний знак – ...оформлена матеріальна акустична освіта, яка виконує в музиці такі основні функції: пробудження уявлень і думок про явища світу, вираження емоційно-оціннісного ставлення, вплив на механізми сприйняття та зв'язок з іншими знаками. Усі ці функції реалізуються в музичній діяльності, як правило, на інтуїтивному рівні» (переклад з рос. мій – В. Т.) [118; с. 10]. Завдяки тому, що знак поєднується з різними науками, саме його проникнення в музику допоможе, хоча б частково, розкрити зміст музичної мови, яке було закладено композиторами у творах (на рівні підсвідомості).

В. Медушевський пояснює, як слід знаходити семантичні одиниці тексту. «Задля проникнення саме тієї емоції, яка виражена в музиці, варто достеменно відрізнити відповідні музично-семантичні засоби, наприклад, зрозуміти в певній мелодії прообрази емотивних мовних інтонемів, розрізнити мажорність або мінорність як специфічні знаки, що вказують на полярність емоцій, відчутти відхилення від музичної граматики, що несе із собою хвилюючі ефекти віддаленості музики...» (переклад з рос. мій – В. Т.) [118; с. 87].

Дослідник звертає увагу на три функції музичних знаків. Окрім семантичної функції, знаки якої впливають на хід сприйняття, є евристична, що охоплює позамузичні жанрові явища, та синтаксична функція, у якої знаки поєднуються з іншими.

Існує декілька форм музичних знаків:

– «музично-мовна форма». Наша свідомість виокремила знак як елемент музичної мови з дійсних творів і поставила у новий зв'язок із іншими виокремленими знаками;

- «музично-мовна форма», у якій знак отримує особливу реалізацію, але його мовне значення не зникає безпідставно;
- «віртуальна форма», яка одночасно представляє музично-мовні, та як музично-вербальні знаки;
- «ідеально-актуальна форма». Мається на увазі відображення знаків як мовні, вербальні, які переходять із однієї форми в іншу.

Дослідник зосереджує свою увагу на двох протилежних типах знаків: знаки аналітико-граматичні та цілісні.

Перша група може бути застосована тільки до музичних засобів виразності, які проявляються у ладовості, гармонії, та метрі.

Друга група вказує на знаки-інтонації і «пластичні знаки» (термін В. Медушевського). Знаки-інтонації спираються на мовленнєвий досвід людини. Така інтонація може в себе включати звукову лінію, артикуляцію, тембр, тиситурне забарвлення, динаміку, а також темп і ритм.

Музична інтонація є результатом поєднання синкретичних музично-мовних інтонемів та аналітичних знаків» (переклад з рос. мій – В. Т.) [118; с. 97.] Таким чином, для вираження вищезазначених функцій мови музика має великий набір не тільки запозичених, але і власних знаків, які збагачують її мову. «В історичному сенсі – мовне підґрунтя музичної інтонації сприяло формуванню семантично аналітичних знаків» (переклад з рос. мій – В. Т.) [118; с. 87.]. Пластичні знаки, як знаки-інтонації, складаються із подібним комплексу прийомів і засобів, де близьким значенням виявляється передача образ руху подібними засобами.

В. Медушевський пояснює, як слід знаходити семантичні одиниці тексту. «Задля проникнення саме тієї емоції, яка виражена в музиці, варто достеменно відрізнити відповідні музично-семантичні засоби, наприклад, зрозуміти в певній мелодії прообрази емотивних мовних інтонемів, розрізнити мажорність або мінорність як специфічні знаки, що вказують на полярність емоцій, відчуті відхилення від музичної граматики, що несе із собою хвилюючі ефекти віддаленості музики...» (переклад з рос. мій – В. Т.) [118; с. 87].

Опираючись на знакову теорію Ч. Пірса, класифікація якого здійснена за ознакою визначення та визначеності і містить три типи знаків: іконічний – ікон – індекс і символ В. Холопова складає свою типологію художніх знаків у музиці у якій присутній семантичний підхід.

У зв'язку із «зримістю» поняття, невеликого коригування піддалося слово «іконічність». Подібністю цьому слугувала виразність. Відповідно, знаки виразності перетворюються в емоційні, які поділяються на голосові (пісенні, декламаційні) і моторні (ритмічні). Індокси перетворюються у предметні знаки, а символи – у понятійні знаки, які поділяються на музичні (асоціюються з музичними і немуричними явищами) та вербальні.

Важливе значення в музиці мають емоційні знаки, оскільки вони обов'язково мають супроводжувати знаки інших рядів. Однак, незважаючи на другорядність значень останніх двох знаків, вони обов'язково мають враховуватись у теорії музичної семіотики.

В. Холопова пропонує загальну систему основних типів музичної інтонації на основі головних центрів створення семантики. Сюди залучено як «загально музична семантика», яка зфокусована навколо емоційних і предметних образах), так і музично-професійна семантика (заснована на композиційних засобах). На відміну від першої класифікації, яка опиралася на теорію Ч. Пірса, пропонована дослідницею класифікація знаходиться в іншій площині, тобто «круговому» вимірі (термін В. Холопової) Сюди відносяться:

- інтонації емоційно-експресивні – інтонації подиху, «томління», героїчного підйому;
- предметно-образотворчі інтонації – імітація бігу коня, польоту метелика;
- музично-жанрові інтонації – відтворення маршових рис, польки, вальсу, церковного хоралу;
- музично-стильові інтонації – відтворення типових рис музики конкретного композитора;

– музично-композиційні інтонації – використання окремих засобів мелодики, ритміки, гармонії.

Важливо звернути увагу на: сприйняття основного семантичного елемента може відчуватися слухачем по-різному, в залежності від його особистого досвіду, тому значимість співвіднесених один з одним семантичних одиниць буде у кожного своя (тільки якщо цей слухач не є фахівцем).

Класифікація типів семантики за В. Холоповою є, на наш погляд, найбільш систематизованою. За допомогою якої можна на наш погляд, охарактеризувати зміст музичної мови в межах єдиної системи. Окрім того, вона найбільшою мірою виявляє специфіку музичного змісту, наскільки це можливо в умовах вербального опису.

На думку Є. Чигарьової семантика музичної мови існує лише в контексті твору і описує її за допомогою одиниць тексту, які виконують семантичну функцію у музичному творі. Однакові семантичні одиниці розташовані у кількох творах композитора, можна назвати семантичними фігурами. Наприклад: семантичні фігури, які проходять через усю творчість В. А. Моцарта, визначаючи сутність його музичного мислення композитора, Є. Чигарьова називає константними семантичними фігурами, або семантичними константами.

У своїй роботі дослідниця спробувала розглянути в найбільш глибокій зв'язки з традицією семантики музичної мови В. А. Моцарта і виявити стійкі мовні формули, характерні для композитора, довівши цим, що вже в епоху В. А. Моцарта існували семантичні фігури. Цієї мети можна досягти, просуваючись від загального до індивідуального, від значення до змісту. Після виявлення семантичних фігур в опері, дослідниця перейшла до більш опосередкованого їх виявлення, від інструментальних творів – до невербальної семантики.

Таким чином, у творах австрійського композитора було виявлено авторські семантичні фігури, а саме: семантичні фігури пов'язані з темою любові (опора на Т 6/4 з виділенням ліричного терцового тону, гармонічною



секвенцією вгору). До неї відносяться суб'єктивно-ліричні (повільні частини побічної партії крайніх частин) і об'єктивно-ліричні фігури (головної партії, завершуючої партії крайніх частин), фігури земної і піднесеної любові (хоральність); семантичний та інтонаційний комплекс смерті та страждання. Варто зазначити особливе ставлення В. А. Моцарта до поняття смерті, а саме – відсутність страху, віра у безсмерття душі.

Отже, Є. Чигарьова спробувала розглянути творчість австрійського композитора як цілісний феномен, за допомогою проблеми музичної семантики.

Л. Шаймухаметова пов'язує проблему музичного тексту з виконавцем, який прагне до адекватності авторської версії. Питання музичного змісту ґрунтується на необхідності «виховання системних уявлень» (визначення Л. Шаймухаметової) про музичну мову, де смислові структури є предметом семантики. Значну роль в розшифровці сенсу музичного твору відіграє інтонаційна лексика виконавця і явище інтертекстуальності. Семантичний аналіз дає можливість перейти до поглибленої розшифровки етимології музичних значень, зв'язків теми з музичним образом [214].

М. Арановський звертає увагу на поняття «змісту», «семантики» і «смислу», котрі показують різні методи аналізу та різних результатів. Застосування поняття змісту до одиниць тексту є невірним за рахунок його цілісності. Використання поняття «змісту», на думку дослідника, розглядається у єдності з формою. Ця дихотомія може бути застосовною тільки у разі цілісного закінченого сприйняття, тому дихотомія «зміст-форма» не розкриває значення тексту, на відміну від семіотичного підходу. Так, дихотомія «позначає – що означає» розкриває послідовне розгортання музичного тексту, звертаючи увагу на окремі його сегменти.

Поняття «смислу» М. Арановський пов'язує з «варіантами розуміння інтерпретації». Таким чином, при аналізі музичного тексту виникають відмінності між методами, пов'язаними з названими поняттями. «Різні методи призводять до різних результатів» (переклад з рос. мій – В. Т.) [5; с. 315].

М. Арановський виділяє два види музичної семантики: інтрамузичну та екстрамузичну. Під інтрамузикальною дослідник він розуміє ті значення, «які утворюються в тексті при взаємодії системи музичної мови і контексту» (переклад з рос. мій – В. Т.) [5; с. 318]. Вона є первинним семантичним нашаруванням в музиці. Під екстрамузичною семантикою слід розуміти вихід за межі інтрамузичної семантики, де присутня психічна природа (емоції, почуття), і психічне відображення зовнішньої реальності (зорові образи, асоціації). Так, екстрамузична семантика виявляється вторинною по відношенню до інтрамузичної.

В процесі семантичної інтерпретації М. Арановський вбачає три стадії: прецепція, рецепція і постцепція.

Прецепція – попередній досвід і база для сприйняття нового тексту. Ця стадія готова до розшифрування нового тексту.

Рецепція – центральна стадія. Вона відповідає за розшифровку тексту.

Постцепція – засвоєння отриманого досвіду. Ця стадія поступово переходить в прецепцію. Отже, виникає рух по спіралі.

М. Арановський пропонує оригінальну модель семантичних рівнів.

– перший семантичний рівень – це набуття звуком граматичної функції.

– другий семантичний рівень виникає при взаємодії звуків – створення контекстуального значення. Звук може підтверджувати своє граматичне значення, не сприймати його або перетворюватись. Останні два випадки створюють натомість граматичному значенню контекстуальне.

– третій семантичний рівень – включення в психологічне середовище позамузичного психологічного напруження. Під час зміни емоційних впливів виникає:

– четвертий семантичний рівень, який належить екстрамузичної семантики.

М. Арановський відкриває іншу сторону семантичного процесу, зміст якого полягає у формуванні цілісних рівнів. Одним з таких рівнів є морфологічно-синтаксична модель. Найменша одиниця першого рівня – мотив (це може бути один звук). Для його виникнення важливим ефектом є одиничність. Для того, щоб мотив став структурою, необхідно відношення «центр – периферія», тобто дотримання принципу центрування. Такі відносини створюють мінімально виражену систему відносин, тобто структуру: «в основу музичної структури закладається принцип наступного рівня – синтагма (рівень цілісних мотивів – «слабкий - сильний»).

Зміст синтагми – створення моменту руху «від ... до ...». Такий принцип бінарності, який лежав в основі першого рівня, стає одним із проявів незалежного семантичного синтаксису.

Одиниця третього рівня – пропозиція (цілісна одиниця мови, що виражає закінчену думку). Стереотипом є пропозиція з чотирьох синтагм. Такий принцип бінарних відносин перетворюється в принцип множинних відносин. Так закінчується перший рівень цілісності.

Наступний рівень одиниць – позафразове єднання (структура більше, ніж фраза або декілька фраз в лінгвістиці). За способом існування (всередині великих форм) вони належать до рівня синтаксису, а за типом будови – вже до музичної форми. Такий феномен носить дефініцію форма у формі. Однак про поза фразові поєднання можна говорити лише у тому випадку, якщо вони є похідними від пропозиції – результат розростання тематичних розділів музичної форми (риса епохи бароко).

Ще один рівень – це композиційні рівні музичної форми, які передбачають найбільш стійкі види апріорної семантики.

Для композитора семантика музичної форми очевидна. Однак відчуття форми як цілого більш властиве «творчому» підходу.

Найбільш чіткі апріорні уявлення в області семантики пов'язані з жанром, який має доступ до сфери екстрамузичних явищ, завдяки поєднанню

музичних і позамузичних принципів. Жанр пропонує застосування певної групи музично-мовних і стилістичних засобів.

Головним носієм музичної семантики М. Арановський вважає інтонаційний рівень, де інтонацію, в основному, розуміє як результат проголошення. Дослідник виділяє дві форми інтонацій: текстову і позатекстову. У текстовій формі можна виділити будь-який фрагмент і розглядати його як інтонацію. В позатекстовій формі діють знайомі мігруючі інтонації. Таким чином, пізнавання, яке відбувається в процесі сприйняття, може бути віднесено до області семантичної інтерпретації.

У своїх дослідженнях М. Арановський підводить до наступних висновків. «Численні феномени, які беруть участь в становленні семантичного шару музичного тексту, мають різні форми апріорності: більш абстрактні (граматика, моделі одиниць, семантичний синтаксис) і більш конкретні (мігруючі лексеми, інтонація, жанри). В процесі його становлення кожна з форм апріорності «обслуговує» ту чи іншу сторону семантичного шару.

Тому, музична семантика – явище складне і багаторівневе. Вона практично охоплює всі елементи музичного тексту» (переклад з рос. мій – В. Т.) [5; с. 336]. Між крайніми рівнями знаходиться сукупність апріорних знань, яка охоплює одиниці тексту, систему відносин, семантичний синтаксис.

У дослідженнях М. Бонфельда присутній порівняльний аналіз системно-семіотичного методу, який включає три основні розділи семіотики:

- семантику – тобто відносини знака (субзнака) і значення;
- синтактику – відносини, що виникають між знаками (або елементами знаків),

- прагматику – відносини між знаками що користуються ними.

Автор зазначає, така практика семіотичних досліджень свідчить про те, що найбільш значні успіхи пов'язані з тими, які присвячені вивченню внутрішньої структури знаків, тобто фонологічного і субзнакового рівня; з іншого боку, останнім часом відбувається розвиток лінгвістики тексту, яка вивчає проблеми цілісності у галузі семіотики.

Проводячи паралель музичної мови з художньою, М. Бонфельд вказує, що ієрархічна структура художньої мови включає найпростіші елементи, їхнє поєднання – субзнаки і цілісні знаки, завершені твори. У своєму дослідженні музичної семантики автор не звертає свою увагу на перелік та класифікацію «стійких смислів», носіями яких виявляються ті чи інші звукосполучення. М. Бонфельд приділяє особливу увагу розгляду субзнаковості – як носія певного сенсу в музичній мові – і розглядає наступні запитання:

- яким чином здійснюється зв'язок музичного та позамузичного у субзнаковому елементі музичної мови?;
- як існують і чим зумовлені межі смислового поля субзнаків у музиці?;
- як формується семантика субзнаковості музичного твору-знаку?.

Відповідаючи на перше питання, М. Бонфельд зазначає, що: «...принципової різниці між музичним і позамузичним у рамках «самої звукової атмосфери» не існує, лише відбувається на рівні «ідеально-духовних цінностей». «У широкому діапазоні звукової атмосфери, асимільованої в даний час музичним мистецтвом, виокремлюються дві області звучань: близька до музичного мистецтва (центр) і більш далека від нього (периферія)» (переклад з рос. мій – В. Т.) [20].

У центральній області зосереджуються ті звучання, які музика дарує нам впродовж усієї її історії; оскільки вони представлені музичними звуками. Периферія – це звучання, в яких приймають участь позамузичні звуки, позбавлені таких властивостей як (гул, скрипіння, стук, шум). Далі дослідник поєднує наступні питання та розмежовує вектор музичних звучань на два типи: екстрамузичний та інтромузичний. До екстрамузичного типу дослідник відносить «мовну (звукову) інтонацію і «німу інтонацію»пластики рухів і жестів...» до інтромузичного типу – «...явища у реальному житті, спочатку опосередковані музичними звуками, але при цьому не пов'язані із музичним мистецтвом» (переклад з рос. мій – В. Т.) [20].

У випадку, коли здатність субзнаків до однозначного тлумачення виявлена у повному обсязі, вона стає важливим аспектом семантики субзнакової площини.

Загальноестетичний статус функції музичної мови визначає смислове поле субзнаковості і тим самим створює передумови для формування музичної семантики. Для сприйняття музичної мови необхідне сприйняття семантичних витоків субзнаковості. Поза аналізом відбувається осягнення семантики субзнакової площини в музиці.

Музичний жанр знаходиться в основі об'єктивного сприйняття семантики у субзнаковій площині. Своє визначення жанру надає М. Бонфельд: «Жанр – це одна з найбільш поширених загальноестетичних категорій, зміст якої виявляється у тісних взаємопов'язаних зв'язках між певними видами художніх творів». Далі автор продовжує: «...такі зв'язки реалізуються в історично-часових та регіональних площинах, не даючи окремим творчим школам, напрямкам, методам, стилям, поєднуватись з ними, видозмінюючись та зберігати певну незалежність від них. Саме таку властивість жанру – завжди оновлюватись, стримувати своє минуле – виокремило його як концентрацію «творчої пам'яті» (за Бахтіним), і зумовило його виняткову роль у музичному мистецтві» (переклад з рос. мій – В. Т.) [20].

Знання музичних жанрів, їх відчуття на слух допомагає зрозуміти семантичність субзнакової площини, а через неї – і зміст музичного твору. Жанрова конкретизація здатна забезпечити доступність, розуміння твору, в якому використані засоби музичної виразності сучасної епохи. Разом з тим, відсутність зв'язку музики з певними жанрами може зробити маловідомими твори, написані багато десятиліть тому, і це цілком традиційно.

Сприйняття подій у творах забезпечується розумінням музичної семантики, яка позначається як окрема субзнака з їхнім поєднанням, так і творам в уцілому. Але семантика субзнакової площини не є змістом музичного твору, який включає синтаксичні, прагматичні властивості, адже зміст музики є цілісним та континуальним.

С. Шип у монографії зазначає про існування двох позицій: «за» і «проти» щодо семіотичного підходу, між якими не може бути знайдений компроміс. Тому варто дотримуватися однієї з позицій. Знак – як основна категорії семіотики. Це предмет, який існує тільки в людській свідомості. Знаки у музичному мистецтві С. Шип називає музичними знаками. Дослідник вважає все, що несе у собі значення, незалежно від розміру, є знак. Це є не структурна, а функціональна категорія.

Музичний знак автор визначає так: «... Музичний знак – ... звуковий предмет, що має форму, значення та практичне призначення» Далі С. Шип продовжує: «...у всіх мають виявлятися фізичні, морфологічні, прагматичні, семантичні і синтаксичні властивості» (переклад з рос. мій – В. Т.) [217; с. 49-50].

В теоретичному музикознавстві вирізняються такі властивості знаків: диференційність, репрезентативність та функціональність. С. Шип показує визначення і відмінність понять «значення», «зміст», «смысл». Знаки можуть мати різний зміст, але однакове значення. Зміст будь-якого знака складається із значень та смислу і охоплює свою структуру, яка включає індивідуальні значення і смисл. З одного боку, знак представлений у свідомості, а з іншого – як суспільно усталене уявлення про предмет.

Поряд з класифікаціями Ч. Пірса, А. Шаффа, С. Шип пропонує свою класифікацію знаків:

- «ізоморфні індекси – знаки, які причинно пов'язані з денотатом чия форма подібна формі денотата;
- анізоморфні індекси – знаки, причинно пов'язані з денотатом, не маючи з ним схожості ...;
- ізоморфні символи (іконічні, або образотворчі знаки) – навмисне створені людиною знаки, які причинно не пов'язані з позначеним явищем, але мають з ним якусь формальна подібність;

– анізоморфні символи (або сигнали) – знаки, створені людиною, які причинно не пов'язані з денотатом та не мають з ним формальної подібності» (переклад з рос. мій – В. Т.) [217; с. 66-67].

До знаків-індексів (носії інформації про предмети і процеси навколишньої дійсності) музичне мистецтво практично не звертається. Однак принцип знака-індексу має велике значення в музичному семіозисі. Знаки-індекси в контексті інших знаків можуть зустрічатись із знаками-символами.

Два різновиди анізоморфного знака-символа (сигналу) представляють менше значення для музичної семіотики. Оперні лейтмотиви володіють сигнальними властивостями. Незалежність форми знака від денотата – є головною ознакою його сигнального статусу.

Різновид ізоморфного (іконічного) знака-символа домінує в музичному мистецтві. С. Шип виділяє декілька видів іконічних знаків: «реалістичні наслідування» (певне відтворення звукових ознак певних явищ). Також використовуються імітації звучання музичних інструментів і звукоімітації акустичних явищ, що мають сигнальне значення.

Існують знаки змішаного типу – це дзвоновий (фанфари) вступ до творів, адресованим широкій аудиторії (з цього приводу варто згадати фанфарний вступ у III частині «Концертного триптиху» В. Власова на тему картини І. Босха «Страшний суд»). Тут діє поліфункціональність: з одного боку, імітуються акустичні сигнали початку масових дій, а з іншого – відбувається сповіщення про початок композиції та акту слухання музики. Таким чином, для музичного мистецтва найбільш застосовуються символи образотворчого типу.

Особливу увагу С. Шип відзначав на відмінності музичної мови від вербальної. «Специфіка музичного знака полягає не тільки в метричному впорядкуванні його звукової форми, не тільки в виключно високих можливостях іконічного відображення процесуальних явищ універсуму, зокрема – людських переживань, але і в системно-мовному середовищі» (переклад з рос. мій – В. Т.) [217; с. 128].



В музичному тексті С. Шип виділяє три рівня мовної організації: базисний, нормативний і рівень узусу. Структурно-функціональна модель музичної мови включає три шаблі: фонологический, морфологічний та синтаксичний. Кожен з цих шаблів проявляється на трьох вищезгаданих рівнях.

В дослідженні «Семантика в музиці і типологія музичних знаків» А. Кудряшов акцентує увагу на співвідношенні двох сторін знака: матеріальної (що означає) і ментальної (визначається). На противагу застосуванню знакової теорії Ч. Пірса, який виділяє три принципи співвідношення сторін (фактична схожість – ікон, фактична суміжності - індекс, умовна суміжності – символ), А. Кудряшов вважає теорію не доведеною до логічного завершення. Посилаючись на формулювання Р. Якобсона, який виділяє четвертий тип співвідношення сторін знака – умовного подібності, А. Кудряшов даний принцип називає знаками-релятами (нестійкі звуки спрямовуються до стійких, домінанта до тоніки), що забезпечують внутрішню структурну стійкість тексту за принципом умовної подібності.

А. Кудряшов вибудовує типологію знаків в музиці, виходячи з природи самого визначення, і виділяє в ній дві сфери:

Музична сфера, у якій існує два типи:

- екстратекстуальний становить тільки ікон – стійкість лексеми композиційного, жанрового або стильового рівня організації;
- кореспонденція тем та їхній синтез в фіналі з повною драматургією, яка створює тип інтратекстуальний: сюди відносяться ікони (принцип «тотожність-повторення») і реляти (принцип «схожість-контраст») (переклад з рос. мій – В. Т.) [92].

«Метамузична» сфера – це ідеї, пов'язані з іншими видами мистецтва і науки, що втілені в музичному творі через систему знаків-символів. Зазвичай, «метамузична» сфера розкривається за допомогою знаків-іконів (емоції в музиці); або знаків-індексів (предметний світ, частково пов'язаний з музикою).

Окрім двох важливих сфер, існує також і позазнакова – емоційно-сугестивна, в якій виражаються природні емоції.

Варто зазначити – всі типи знаків перетинаються завдяки тому, що знак однієї сфери може бути застосовний до іншої сфери, хоча вже в іншому контексті. Йдеться мова про полісемантичність того чи іншого знака (виду, типу).

Проаналізувавши наукові праці вітчизняних дослідників в області музичної семантики, позначивши її як смислове ядро (структуру), визначимо спільні і відмінні позиції кожного з них.

Так, В. Медушевський у своїх роботах застосовує зміст поняття «знак» в музиці (звідси специфікація понять). Автор відзначає факт закріплення музичної інтонації в людській свідомості. Інтонація здатна до типізації, закріплення, згортання обраних елементів і кристалізації стійких значень. Завдяки цьому, знак допоможе розкрити зміст музичної мови, яке було закладено композитором в твір.

В. Медушевський фіксує три функції знаків: семантичну, евристичну та синтаксичну, виділяє чотири форми музичних знаків, та акцентує свою увагу на двох протилежних типах знаків: знаки аналітико-граматичні та цілісні. В цілому, інтонаційність являється матеріально-духовним «носієм» різних типів знаків.

В. Холопова, спираючись на знакову теорію Ч. Пірса, склала свою типологію художніх знаків в музиці де пропонує загальну систему основних типів музичної інтонації. У класифікації відмічені декілька шаблів в музичному мистецтві: емоційні враження, звукові наслідування, жанрові і стильові інтонації, музичні засоби виразності.

В цьому аспекті типологію дослідниці, на нашу думку, можна поставити на один щабель з М. Арановським, який пропонує багаторівневу систему музичної семантики. Окрім внутрішньосемантичної ієрархії, в якій М. Арановський визначає два види музичної семантики, який представлений одним цілісним рівнем, автор вбачає семантичні процеси на рівні морфології-

синтаксису, форми, жанру та інтонації. Для опису морфологічно-синтаксичного моделі М. Арановський звертається до термінології лінгвістики, супутньо визначаючи відмінності між розумінням подібних термінів у художній та музичній мові.

М. Бонфельд розглядає семантику в музиці виходячи з понять художнього мовлення. На відміну від М. Арановського, автор вибудовує свою ієрархічну модель цілого, спираючись на структуру художнього мовлення, яка відрізняється тільки термінологічно. М. Бонфельд обирає широкий системно-семіотичний метод, в якому питання семантики розглядаються поряд з іншими розділами семіотики. Автор вважає, для розкриття змісту музичного твору слід враховувати не тільки семантичні, але і синтаксичні, прагматичні властивості творів.

Подібно М. Арановському, М. Бонфельд вбачає семантичні процеси в жанровій сфері, знання якої допоможуть наблизитись до пізнання сенсу музичного твору. М. Арановський цей шлях вважає вірним, але не єдиним в усвідомленні твору. Головною відмінністю у твердженнях авторів було виявлено у трактуванні поняття «екстрамузичний та інтромузичний».

На наш погляд, визначення М. Арановського більш наближене до істини, враховуючи етимологічне значення приставок «інтра» та «екстра».

С. Шип і М. Арановський розмежовують поняття «семантика», «сенс» і «зміст». Однак М. Арановський йде від понять «зміст» та «сенс» і користується виключно семантичним аналізом.

С. Шип посилається на класифікацію знаків Ч. Пірса (як і В. Холопова), на основі чого створює власну типологію. Обидва дослідника відзначають найбільшу значимість в музиці іконічного знаку.

Незважаючи на те, що С. Шип постійно звертається до знакової теорії Ч. Пірса, все ж таки вважає цю систему не доведеною до логічного завершення. Наприклад, А. Кудряшов додає до існуючих знаків-ікон, знаків-індексів і знаків-символів ще й знаки-реляти, які забезпечують внутрішньоструктурну стійкість тексту за принципом умовної подібності.

А. Кудряшов вибудовує типологію знаків в музиці, виходячи з природи самого означуваного. Е. Чигарьов і Л. Шаймухаметова продемонстрували потенціал семантики в практичній області. Якщо Е. Чигарьова розглянула можливості музичної семантики на прикладі аналізу історичного стилю (В. А. Моцарта), то Л. Шаймухаметова поєднала проблему музичного тексту з виконавською процесом.

Таким чином, завдяки представленому арсеналу авторитетних теоретичних суджень, в яких семантика представлена в різних формах апріорність на різних рівнях семантичного аналізу музичного цілого, можна стверджувати, що теорія музичної семантики – явище складне і динамічне. Тому слід обумовити сутнісну основу, або смислове ядро цієї теорії, здатної виступати в якості інструменту аналізу.

Найскладнішим і багатоскладним є рівень стилю. Цілісна категорія стилю містить в своїй основі поняття означає - означається, де в ролі означає виступає система виразних засобів, в ролі означуваного - цілісність сприйняття твору. З одного боку, в стилі можна аналізувати почерк композитора, музична мова школи, до якої він належить, виконавські засоби, а з іншого – особистість композитора, типологію музичного мислення, погляди, що відображають дану епоху.

Таким чином, є підстави вважати про стиль як про цілісний, багатоскладовий знак. Стиль слід розглядати з двох сторін – зсередини (стилістичні знаки, принципи їх об'єднання і виникло на цій основі ціле) і ззовні (співвідношення з іншими подібними йому об'єктами, протиставлення допомагає виявити оригінальність і неповторність даного явища).

Існують «активні» і «фонові» стилістичні засоби (за визначенням В. Медушевського). Дослідник виділяє дві групи активних стилістичних засобів: інтонаційно-драматургічні та аналітико-граматичні. Ці два засоби також застосовні до цілісної художньої форми. Для досягнення цілісності сенсу стилю слід пройти через ряд понять: музична мова (передумова спілкування), музичний твір (предмет спілкування), музичний жанр (тип музичного твору).

При об'єднанні музичних творів виникає стиль. Семантика стилю відрізняється від семантики жанру цілісністю світовідчуття. Жанрова семантика охоплює лише деякі сторони життя. Кожен жанр тяжіє до певного комплексу форм, чого не можна сказати про стиль, який вбирає в себе все різноманіття структурних моделей.

Таким чином, запропонована аналітична модель полягає у всеосяжності різних рівнів музичного мислення і їхнього поєднання в єдину систему: від семантичних одиниць (фонем, морфем) до складних семіотичних утворень (жанр, стиль). Всеосяжність і системна єдність означає адекватність її дії (функціонування) на всіх етапах музичної комунікації: від композиторського процесу творчості до семантичного аналізу виконавського процесу та інтерпретації. Додамо до цього необхідний і закономірний для проблеми семантики музичного мислення аспект слухацького сприйняття.

Представлений варіант дослідного бачення (інтерпретації) даної методологічної проблеми, безумовно, не є повним і остаточним (хоча ми до цього по можливості прагнули). Для «повнометражного» обґрунтування та апробації надзавдання, позначеної в нашому дослідженні, необхідні додаткові зусилля не одного покоління молодих музикознавців.

### **1.3 Розвиток баянного мистецтва для дітей в Україні**

З-поміж різноманітних явищ музичної культури баянна музика для дітей вирізняється своєю самобутністю. Сучасна музична педагогіка відзначає як базову природню здатність дітей сприймати, запам'ятовувати та відтворювати досить складну музику, за умов, якщо ця музика виразна і доступна для вивчення. В цьому їм допомагає принцип програмності, що вивчається у запропонованій дисертації. Навчання музиці впливає на здатність дитини сприймати навколишній світ, вражати красою музичних звуків та відтінків, охоплювати різні жанри та стилі. Без художнього змісту навіть найпростішу музику діти ніколи не сприймуть і не запам'ятають, оскільки вона не зворушить їхніх сердець та не вплине на їхню свідомість.

Додамо, що юні баяністи не тільки сприймають програмні твори, але і виконують їх на високому рівні майстерності, що свідчить про засвоєння складної системи музичної мови.

Переваги, що надає баянна музика культурно-творчому, інтелектуальному розвитку дитини – факт безперечний. Внесок дитячого баянного мистецтва у розвиток особистості отримав визнання, як у фахівців, так і представників інтелектуальної еліти. Завдяки дитячій баянній музиці, а особливо через послідовне і системне виховання з дитячих років, можна успішно сприяти формуванню в молодого покоління національної свідомості, соборної єдності, що є нині актуальним для держави й суспільства. Говорячи про українську баянну музику для дітей як про самобутнє явище музичного виконавства, слід мати на увазі значення національного українського стилю, вивчення якого з точки зору теоретично-аналітичного дискурсу є методологічним орієнтиром цього процесу.

Сучасне дитяче баянне виховання, що є органічною частиною баянного мистецтва в цілому, в повній мірі відображає не тільки необхідні стадії формування навичок, але і самий шлях, яке пройшло це мистецтво від свого зародження (напівпрофесійний етап – з першої половини XIX століття) до академізації баянного мистецтва [178].

Дитяча баянна музика українських авторів складає значний пласт репертуару виконавців дитячих музичних шкіл, сутність якого слід науково обґрунтувати, оскільки ця сфера ще не була предметом ґрунтовних спеціальних досліджень. Отже, пошук загальних методологічних підвалин функціонування дитячої музики для баяну складає актуальне завдання цього підрозділу.

Перші кроки юних баяністів – складний та відповідальний період навчання. Саме на початковому рівні важливо поетапно розширювати музичний інтерес дитини, вміло при цьому підібрати твори, які допомагають збагачувати її слуховий досвід. Це безперечно стосується загальної стратегії музичного виховання, оскільки існує, як відмічав В. Клиш поетапне загальнохудожнє виховання та спеціальне навчання, яке забезпечує планомірне

осягнення мистецтва від найпростіших і уніфікованих до найскладніших і різноманітних його проявів та форм, тому, як вказує автор «...дитяча музична література є основним засобом залучення дитини та юнаків до світу дорослого мистецтва» (переклад з рос. мій – В. Т.) [83, с. 296].

Народження вітчизняної баянної музики для дітей спричинила низка культурно-історичних обставин. Зокрема, у менталітет слов'янських народів закладено виховання людини засобами музики. Як відмічають дослідники, перші згадки про баян зустрічалися ще декілька століть назад.

Процес формування цього народного інструменту тісно пов'язаний з історичними передумовами, що ввібрали в себе елементи західноєвропейської і національної музичних культур. Починаючи з 60 – 70-х років ХХ ст., баян як інструмент дитячої музичної освіти в Україні став користуватися неабиякою популярністю. Чисельність учнів, які займалися у музичних школах, секціях, клубах, налічувала десятки тисяч учнів, яка з часом збільшилась. Подальше підвищення культурного рівня населення багато хто з дослідників пов'язували з популяризацією баяна у 70-80-ті роки минулого століття.

Багато професійних виконавців та педагогів застосовували свій досвід на практиці, виховували талановитих дітей – музикантів-інструменталістів (ансамблістів та солістів). Організовувались конкурси для дітей-баяністів. В Україні в ці роки відбувався неабиякий інтерес до класичного музичного мистецтва та збільшувалась кількість бажаючих отримати професійну музичну освіту. Перші дитячі твори для баяна по своїй структурі прості для виконання. В їх основі лежать прості мотиви народних пісень того чи іншого регіону країни.

Друга половина ХХ століття – час становлення та інтенсивного розвитку дитячого баянного мистецтва в загальному контексті вітчизняного виконавств на народних академічних інструментах. Як наслідок, розширюється тематика; росте кількість і якість перекладень для баяна з інструментальної народної музики де закладається фундамент жанрово-стильових особливостей баянної

музики для дітей, що розвивали художньо-естетичне мислення дітей, давали уяву про можливості баяну, знайомили з культурною спадщиною народу.

Отже, розвиток баянної музики для дітей дав характерний поштовх для формування баянної мистецтва, як виконавського, так і композиторського; це був поштовх для нових традицій, які збагатили баянне мистецтво оригінальним інтонаційним змістом і драматургічним масштабом розвитком, яскравою темброво-характеристичною палітрою. З одного боку, баянне музика для дітей розвивалася на основі національної музичної культури, з іншого – містила елементи західноєвропейської традиції (музична мова, жанрові моделі, історичні стилі та музично-мовні засоби).

**Композитори – дітям.** Дитяча баянна музика в Україні являє собою багатожанрову сферу творчості: як феномен вона тісно пов'язана з усією виконавською інструментальною традицією. Українська баянна музика не має свою багату історію в порівнянні з фортепіанною, але при цьому вона є об'єктом особливої уваги вітчизняних композиторів та педагогів. Українські звичаї, традиції, притаманні українському менталітету, мають безпосередній вплив на дитячі твори для баяна.

Дитяча музика – результат діяльності професійних композиторів, які увиразнили в своїх творах для баяну неповторний колорит українського фольклору з його багатівіковим корінням. Тому вона має розглядатися у якості необхідної складової концертного репертуару баяну з багатим жанрово-стильовим діапазоном. Національний композиторський досвід у сфері дитячої баянної творчості формувався від простих форм малої форми до складних по своїй структурі та образності творів.

Музика для дітей охоплює безліч індивідуальних композиторських стилів (Й. С. Бах, В. Бібік, К. Дебюсі, Л. Дичко, Д. Кабалевський, М. Клементі, Ж. Колодуб, В. Косенко, М. Лисенко, Л. Ревуцький, С. Прокоф'єв, В. Птушкін, М. Сільванський, В. Сільвестров, М. Скорик, Б. Фільц, П. Чайковський, І. Шамо, А. Штогаренко, Р. Шуман) до сучасних циклів п'єс, створених композиторами-баяністами. Серед них – імена А. Білошицького, В. Власова,



В. Дикусарова, В. Зубицького, Е. Мантулева, К. Мяскова, В. Подгорного, О. Шмикова.

На становлення дитячої творчості для баяна вплинули різні передумови: національні традиції різних регіонів та областей, політичні та соціальні передумови, виховання і потреби міського та сільського населення по національному признаку. Дослідники приділяють велику увагу розвитку виконавської та композиторської творчості для баяна. Проте проблема вивчення баянної музики для дітей виглядає більш скромніше. Нотний матеріал, виконавська та композиторська творчість містять багато цікавої інформації. В останні десятиліття визначилася когорта вітчизняних композиторів, які привнесли в баянну музику для дітей та юнацтва нову музичну лексику й нові теми (В. Балик, А. Білошицький, В. Власов, А. Гайденко, В. Губанов, В. Зубицький, Ю. Кукузенко, Б. Мирончук, М. Чемберджі, А. Шмиков).

Проблема національного стилю стосується і жанрів баянної музики для дітей. На сьогодні репертуар вітчизняних композиторів інтерпретується по-різному. Сильовою оригінальністю відзначаються баянні твори для дітей А. Білошицького, А. Гаїденка, В. Зубицького, К. Мяскова, В. Подгорного, М. Різоля, Ю. Шамо та інших. Репертуар для дітей підбирається з урахуванням індивідуальних особливостей та можливостей, які враховують технічні можливості юних музикантів, слух, пам'ять, розвиток, та представляти різну за жанрами та стилями музику, обробки народних творів, мініатюри, танці, твори технічного характеру. Музичний матеріал є навчальним, розвиваючим, втім репертуар для дітей-баяністів завжди слугує відображенням стилю, епохи, жанрів. Репертуар для дитячої баянної творчості формувалася впродовж років, та має свої притаманні риси для певного історичного періоду.

Отже, маємо визнати, що *баянна музика для дітей є окремою жанровою сферою композиторської творчості сучасності.*

Формування репертуарної політики учнів-баяністів ДМШ аналізує О. (Кметі) [84]. Вона визначає, що формування репертуару учня-баяніста

відбувалося у три етапи. Становлення репертуару для баяну/акордеону як процесу навчання на думку дослідниці відбувається у 50-ті – 60-ті роки ХХ століття; другий етап – 70-ті – 80-ті роки; третій етап – з 80-х років минулого століття і до наших днів.

На нашу думку, періодизацію дитячого баянного мистецтва можна увиразнити (умовно схематично) через **чотири стадії розвитку**, що співпадають з загальними процесами вітчизняного народно-інструментального виконавства, дослідженого М. Давидовим [41], Є. Івановим [67], Є. Князєвим [85]. Наведемо визначення цих етапів:

- напівпрофесійний етап (перша половина ХІХ ст. – на межі 1920-1930 роки);
- зародження професіоналізму (1940-1950 роки ХХ століття);
- завершення професіоналізації (1950-1960 роки);
- академізація баянного мистецтва новітнього рівня музичного мислення (відповідно, і мови) (70-90 роки ХХ століття).

Варто відзначити, що еволюція баяна тісно пов'язана з розвитком гармонії, яка була на той час досить популярною. На цьому етапі, баянне мистецтво України (а в його складі і дитяче), базується на національних художніх принципах, які спираються на фольклорні джерела і проявляються в стилістиці, жанровій системі репертуару народних виконавців, певних виконавських прийомів (йдеться про принцип звукоутворення, інтонаційно-ритмічні, ладо-гармонічні, фактурно-темброві особливості).

Танці, народні пісні, перекладення творів написаних для інших музичних інструментів слугували для виконавців-баяністів репертуарним орієнтиром. Слід відзначити імена виконавців-педагогів, які зробили значний внесок у створення перекладень й транскрипцій для баяна та заснували власні школи гри (В. Власов, О. Назаренко, В. Подгорний). Автори перекладень і транскрипцій намагались донести художній задум композитора, не поступатись оригіналу.

Поштовхом для створення професійного баянного мистецтва для дітей можна вважати *аматорське музикування*. Відкриваються перші відділення народних інструментів з класами баяна в початковій і середній ланках системи музичної освіти. Відбувається осмислення комунікаційної функції баяна як сольного інструменту, нерозривно пов'язаної з розповсюдженням в концертній практиці готово-виборного інструменту. Саме відкриття у дитячих музичних школах класів баяна дало поштовх народним умільцям для винайдення нових конструкцій баянного асортименту з урахуванням фізичних особливостей дітей підліткового віку. Виготовляти баяни почали у Харкові, Житомирі, Києві та інших містах.

У представлених дослідженнях Є. Іванова є перелік музичного інструментарію того часу: «...у 60-ті роки почалося виробництво хроматичних видів гармонік, саме баяни і клавішні акордеони. Почалося виготовлення дитячих малогабаритних готово-виборних баянів та інструментів різної модифікації: «Школьник», «Явір», «Мечта», «Атлант», «Старт», «Україна» [67, с. 70].

Постійні модифікації конструкції баяна призводять до винайдення та введення у обіг найдосконалішої моделі – п'ятирядного, багатотембрового, готово-виборного баяну, – відмічає В. Князєв [85, с. 6–7]. Природньо, відбувається переосмислення музично-технічних характеристик, способів звукоутворення і вдосконалення виконавського потенціалу баяністів.

Погодимося з думкою В. Князєва, що: «Опанування виборною системою дозволило суттєво розширити баянний репертуар для дітей завдяки більш якісним перекладенням, а також створенню оригінальної музики, у якій спостерігається значне ускладнення виражально-технічних засобів, а перші видання нотної літератури для виборних інструментів були здійснені представником української баянної школи С. Чапкієм у 1961 році для дітей» [85, с. 7–8].

Окрім систематизованих посібників постійно розширювалися репертуарні межі для дитячого виконавства. На першому етапі твори для баяна по своїй

структурі були легкі для виконання. В їх основі лежать прості мотиви традиційної (аутентичної) культури, народних пісень того чи іншого регіону країни. Наприклад: «Десь тут була подоляночка», «Дощик», «Дівка в сінях стояла», «Ніч яка, місячна», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Ой лопнув обруч», «Сусідка», «Ти до мене не ходи», «Їхав козак за Дунай», «У Харкові дощ іде».

Слід погодитися з думкою В. Князева: «... не випадково перші виконавці на баяні за фахом були інструменталістами інших спеціальностей (М. Геліс, П. Гвоздев – піаністи, І. Паницький – скрипаль, А. Гефельфінгер – органіст)». [85, с. 7–8]. Таким чином, баяністи виконували репертуарні твори написані для інших музичних інструментів. Також, успіху діяльності перших професійних композиторів України в значній мірі сприяли і тісні зв'язки з європейськими музикантами.

Перекладення творів для баяна розвивали художньо-естетичне мислення дітей, давали уяву про можливості баяну, поряд з тим, вони знайомили учнів із культурною спадщиною слов'янських народів. Так було закладено жанрово-стильовий фундамент у творчості для дітей. Розвиток баянної музики дав певний сигнал для формування баянного мистецтва, як виконавського, так і композиторського – це був поштовх для закладення традицій, які збагатили баянне мистецтво оригінальним інтонаційним змістом, але з впровадженням елементів логіки музичного класико-романтичного мислення, з притаманним йому драматургічним розвитком, масштабністю та яскравою палітрою барв.

Вказані тенденції поєднання фольклорних джерел з нормами академічної музики в баянному мистецтві для дітей отримують розвиток впродовж 50–60-х років ХХ ст., що відповідає етапу завершення професіоналізації баяно-виконавського мистецтва в Україні.

Цей період нерозривно пов'язаний з переходом до вищого ступеня – академізації музичної освіти на народних інструментах.

Велику роль у цьому процесі відіграла діяльність видатних вітчизняних музикантів-баяністів різних поколінь (В. Безфамільнов, С. Грінченко, А. Дубій, В. Заєць, В. Зубицький, О. Міщенко, В. Мурза, М. Різоль, В. Рунчак, І. Снедков, Є. Черказова, І. Чурілов, П. Фенюк, та педагогів: В. Власов, М. Давидов, О. Назаренко, М. Оберюхтін, А. Онуфрієнко, В. Подгорний, І. Яшкевич).

Цікавим та корисним з точки зору формування якісно нового рівня професіоналізму молодих виконавців на баяні є «Альбом для дітей та юнацтва» (1988 р.) В. Власова. Примітно, що у цих мікроциклах-альбомах композитор демонструє різних підхід до дитячого світосприйняття. Тут містяться і програмні п'єси з казковими сюжетами для початківців, камерні ліричні мініатюри. Є тут і мікроцикл, в основі якого лежать фольклорні мотиви, а також естрадно-джазове музикування зі своїм комплексом музично-виразових засобів.

Автор розраховував на різні рівні складності виконання, (для учнів музичних шкіл) так і на концертний рівень віртуозів з музичних училищ та вищих навчальних закладів. Тому варто присвятити цьому Майстру окремий підрозділ.

#### **1.4 Програмна складова дитячого репертуару: на прикладі**

##### **«Альбому дітей та юнацтва» В. Власова**

В. Власова слід віднести до композиторів з безумовно яскравим, індивідуальним стилем мислення, який синтезує досягнення декількох баянних шкіл України: Львівської – де навчався у консерваторії та Одеської – де і донині працює на посаді професора вже багато років. Своєю багатопрофільною творчістю В. Власов увиразнює тип музиканта-універсала – виконавця, композитора, педагога та науковця. Він удостоєний звання лауреата всеукраїнського конкурсу на кращий твір для українських народних інструментів (1977), є членом спілки композиторів України (1992), кінематографістів України (1991), заслуженим діячем мистецтв України (1996). За роки педагогічної роботи підготував велику кількість баяністів, які стали

лауреатами національних і міжнародних конкурсів (А. Серков, А. Берсан, І. Комлев, С. Брикайло, Р. Некрасов та інші).

*Завдання* підрозділу – виявити творчі настанови формування музичного мислення у дітей-баяністів на матеріалі обраного циклу В. Власова як одного з найяскравіших представників сучасної баянної школи України.

В. Власов є автором багатьох творів для баяну: як складних, орієнтованих на виконання майстрами вищого рівня, так і для початківців. Багато з цих творів звучать у програмах баянних конкурсів, деякі включені в навчальні програми, хрестоматії, антології літератури для учнів початкових мистецьких закладів та професійних училищ.

Творчість композитора тісно пов'язана з українською та світовою класикою, використанням аутентичного фольклору. Особливо цінним є те, що В. Власов не лише виховує молодих баяністів, але особисто передає досвід у своїй науково-методичній роботі. Окрім масштабних, віртуозних творів доробок містить «Альбом для дітей та юнацтва», який став важливим здобутком у сфері баянного мистецтва.

Баянні твори для дітей В. Власова – особлива сторінка музичного мистецтва та виконавства України, якої не можна не помітити. Своєю творчістю митець впроваджує у вітчизняну дитячу музику яскраві художні образи та нові прийоми виконавської майстерності. Митець прицільно застосовує новітні композиторські техніки та приділяє увагу нетрадиційним прийомам звукоутворення у баянному виконавстві. Завдяки цьому твори В. Власова слугують не лише вихованню дітей, але й становлять певний орієнтир для інших композиторів, які працюють в цій сфері.

Втім музична наука й досі не надала належної оцінки творчості майстра, не виробила основні критерії його підходу до формування професійних навичок юного баяніста, не узагальнила стильові риси мислення. І хоча історія баянного виконавства та педагогіки порівняно з іншими музичними інструментами дуже коротка, можна стверджувати думку про наявність у сучасній музичній культурі України **авторських шкіл баянного виконавства.**

До однієї з провідних слід віднести і оригінальну баянну творчість для дітей В. Власова. Його великий досвід виконавця, педагога, композитора та науковця знайшов відображення в циклі п'єс «Альбому для дітей та юнацтва».

Цікаво, хто з дослідників і в якому аспекті звертався до цього твору. Так, В. Салій [149] дослідив методичне забезпечення роботи над музичним образом при навчання підлітків гри на баяні (акордеоні), визначив сутнісні та структурні компоненти художніх образів з огляду на специфіку музично-виконавської діяльності. О. Кметі [84] висвітлює репертуарні тенденції початкових мистецьких навчальних закладів України кінця ХХ-початку ХХІ століть, де поряд з циклами різних композиторів згадується «Альбом для дітей та юнацтва» В. Власова. А. Душний та Б. Пиц розглядають дидактичні аспекти дитячої музики львівських композиторів (Я. Олексів, О. Колосовська, Е. Мантулев, А. Онуфрієнко, В. Шлюбик, А. Нікіфорук, В. Балик, В. Салій, П. Серотюк) і зосереджуються на «Альбомі для дітей та юнацтва» лише в ракурсі суто педагогічної проблематики. Дослідники відносять В. Власова до представників львівської баянної школи, ґрунтуючись на тому, що майбутній композитор навчався у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка (див. далі) [48], [49].

Загальний аналіз дитячого репертуару баяніста-акордеоніста на матеріалі творів В. Власова здійснила М. Булда. Втім авторка, зосередившись переважно на естрадно-джазових п'єсах [24], не вдавалась до програмності як смислоутворюючого чинника «Альбому для дітей та юнацтва»,

В Україні період розвитку баянної музики для дітей був синхронізований зі становленням професійної баянної музики взагалі. Починаючи з другої половини ХХ століття композитори-баяністи зробили величезний внесок у музичну спадщину творів для дітей. Водночас, відомості про цю сторінку музичної культури досі малодосліджені: недостатньо визначено потенціал українського дитячого баянного мистецтва, не узагальнена

й не систематизована інформація щодо збірок п'єс для дітей та юнацтва українських композиторів.

«Альбом для дітей та юнацтва» В. Власова включає 45 різнохарактерних п'єс, що не пов'язані між собою сюжетно-тематичною лінією, оскільки кожна має свій музично-художній зміст. При цьому п'єси згруповані в п'ять зошитів відповідно до загального задуму і чітко поставленому педагогічному завданню:

- «Альбом першокласника» – 12 мікро п'єс для початківців;
- «У гості до казки» – 12 п'єс для учнів музичної школи;
- «Камерні твори» – шість різнохарактерних п'єс;
- «Народні мелодії» – шість п'єс на основі фольклору;
- «Естрадно-джазові п'єси» – дев'ять.

«Альбому для дітей та юнацтва» В. Власова притаманне світосприйняття стильової палітри через програмні моделі (через засвоєння фольклору, жанрів академічної і сучасної музики). Саме в цьому «Альбомі для дітей та юнацтва» започатковано тенденцію послідовного і систематичного поєднання різних витоків баянної музики – фольклору, академічних принципів, естрадно-джазового музикування (сучасного модерну). При цьому композитор не уникає в першому та другому зошитах типових образів дитячої програмності (у назвах багато імен казкових героїв, назв іграшок, забав чи сюжетних перипетій). У цих зошитах присутня неприхована звукозображальність, та звуконаслідування, на що так емоційно реагують юні виконавці.

Про свій задум лаконічно, але максимально точно висловився композитор на творчій зустрічі, коментуючи виконання перших двох зошитів. Характеризуючи типи програмності у цих п'єсах для початківців, В. Власов вказував на різні джерела, в тому числі інтродузічні жанри, сонористику [29]. Не менш важливим є те, що саме на цій зустрічі композитор згадує свою роботу в кіно, підтверджуючи, що багато образів дитячого «Альбому для дітей та юнацтва» пов'язані з кінематографом (не випадково в одному із зошитів альбому є п'єса під назвою «Німе кіно»).



Перший зошит «Альбом першокласника» – зразок звукозображувальної програмності, має яскраву програмність та спираються на сучасну музичну мову.

Коротка п'єса «**Машина приїхала**» складається із одного мотиву основанийого на повторі великої терції es-g у ритмі шістнадцята з затакту та половинна. З точки зору програмності, це досить різке звукосполучення імітує сигнал автомобіля. Навіть у невеликому мотиві, виконуючому функцію п'єси формується програмне мислення юного баяніста. До того ж сам В. Власов вказує, що виконання цього мотиву при повторенні може варіюватися з точки зору темпу, ніби то вказуючи на різну швидкість їзди транспортного засобу [29]. Додамо, що згідно програмної установки на наш погляд можна варіювати та динаміку відповідно ефекту наближення *crescendo* чи віддалення автомобіля *diminuendo*, що дає звуковий сигнал. Цінним у п'єсі є не тільки вільний розвиток програмного мислення учня на основі асоціативних зв'язків, але і методичні аспекти, оскільки п'єса відповідає початковому етапу донотного періоду, коли учнями ще вивчаються ази музичної грамоти та відбувається знайомство з інструментом, основами посадки і постановки рук, системою готово-виборної клавіатури.

Таким чином, на цьому короткому прикладі можуть бути опрацьовані елементи правильного звукоутворення на баяні. Загалом ця п'єса формує творчу фантазію, програмне мислення учня та його професійні технологічні навички.

П'єса «**Як ходить годинник**» має простий для сприйняття, лаконічний ритмо-малюнок, що спирається на конкретний музичний образ і не потребує додаткових пояснень. Звукоімітація ходи механічного годинника створюється завдяки однотипній ритмічній фігурації та штриху *staccato*. При цьому в верхньому регістрі звучить гармонічна фігурація побудована на тризвуку *C – dur*, а у нижньому – відбувається більш складний малюнок з чергуванням звуків *b – as* на кожній четвертній долі, які перемежуються з тоном *d* восьмими. Об'єднання контрастних звукових пластів у лівій та правій руці створює

гостро-дисонантне звучання: на кожній восьмій формуються тритони та великі септими, що в комплексі сприймається як полігармонія. Фігурація, утворена на тризвуках у тональності *C-dur* у кожному другому такті партії правої руки, зупиняється на протяжному цілому звуці с першої октави, що, вирогідно, відповідає удару механічного годинника.

Важливим завданням для юного баяніста є вірне виконання протилежного різнонаправленого руху в обох регістрах та метроритмічна складова. Композитор вказує, що дійсно мав на увазі механічний годинник зі скляним корпусом, вироблений у минулому столітті. У разі дотику дитини до функціонуючих деталей часового механізму відбувається довгий шумовий ефект, відображений В. Власовим за допомогою довгого звуку с у першій октаві.

Отже, ця програмна п'єса для баяніста-початківця (й слухача) містить образ звуконаслідування механічному годиннику. Окрім того, вагомим аспектом художньої діяльності юного баяніста є функція лівої руки, яка виконує до того ще і ведення міху. Такий образ доступний розумінню дитини, композитор підтверджує своїм висловлюванням на творчій зустрічі у рамках IX міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «PERPETUUM MOBILE» у 2016 р., де учень дитячої музичної школи Сапунцов Роман виконує деякі п'єси з «Альбому для дітей та юнацтва».

**«Загорівся в кішки дім».** Замість відомої дитячої наспівки з п'єси-казка С. Маршака «Кішкин дім» (заснованої на звукозображувальності слів: «Тілі-бом! Тілі-бом! Загорівся кішкин дім!») В. Власов звертається до відтворення сигналу пожежної машини яка наближається та віддалюється, оскільки відбувається звукозображувальний ефект, який спирається на чергування інтервалів (двох чистих квінт) в обох регістрах та акцентованій ритмізованій фігурації у правій руці.

Нагадаємо, що подібний ритмічний малюнок композитор використав у вищезгаданій п'єсі «Машина приїхала». Квінтове сполучення нижнього та верхнього регістрів у сумі складається в полігармонічний комплекс.

Зразки жанрової програмності – **«Калинова свірель»** – лаконічна мініатюра з (чотирьох тактів) є яскравим прикладом лірики з поєднанням простих елементів поліфонії. П'єса розкриває колорит національного мелосу народу. Композитор використовує фрагменти інтонаційної техніки, що слугує про наявність жанрових рис, притаманних народній музиці. Автор застосовує елементи контрастної поліфонії, які є традиційними для української народної пісні. Основна тема проводиться плавним голосоведінням у верхньому регістрі, а згодом композитор розвиває мелодичну лінію підголосковим переплетінням використовуючи восьму і дві шістнадцяті ноти, та використовує паралельні ходи терціями в обох регістрах. Повільний темп, динаміка *mf*, штрих *legato*, проста гармонія відображають барви української народної музики.

**«Український танок».** Поєднання композитором жанрових рис танцю у правій руці та чотирьохдольних групованих стакатних вісімок у лівій руці надає п'єсі легкого та чіткого образу. Завдяки такому акомпанементу створено образ веселого, рухливого, динамічного танцю, у якому автор застосовує виконавські прийоми з використанням темпу *vivo*, динамікою *f*, де підкреслені низхідні четвертні звуки по тризвуку *e-moll* є своєрідним контрастним співставленням мужнього, енергійного оборнення. Жанрова характерність свідчить про поєднання композитором елементів токатності і танцю, який відображує його яскравий образ.

Повільний, сентиментальний **«Вальс»** (C-dur) полонив багатьох своєю поетичністю, простий до сприйняття. Акомпанемент тридольний, не складний, без переходів та скачків, гармонія не часто змінюється, що робить вивчення виборного баяну для учня зручним та доступним. Мотив консонансної чотиритактної теми у верхньому регістрі, який має наспівний характер, поєднується в об'ємі сексти, що є характерним для ліричних мелодій. Важливим завданням для юного баяніста є контролювання виконання *staccato* лівою рукою на другу та третю долю з одночасним паралельним проведенням теми на *legato* правою рукою. При цьому вагому роль відіграє динамічна

градація звуку у кульмінаційному фіналі п'єси, яка завершується у характері притаманному старовинному вальсу.

«**Гуцульський танок**» відображає мелос та національні мотиви регіону Закарпаття. У простому за формою танку з'являється спрощене триголосся. На тлі виваженого басового поступу В. Власов використовує повторюючий звук *d* у середньому регістрі. Ритмічна структура властива танцювальному жанру. Динамічні властивості звучання на *forte* з використанням композитором дводольного розміру відображає світ запальних гуцульських рухів. Такий образ доповнює розгойдувана тема шістнадцятими нотами (3 т., 7т., 9 т.), яка чимось нагадує мотиви з кінофільму С. Параджанова «Тіні забутих предків» за екранізацією однойменної повісті М. Коцюбинського.

Отже, стилістичні риси представлені композитором (метро-ритмічні, регістрові, фактурні) представляють образ народного колоритного танцю.

«**Домовичок Кузя**». Подобу казковому персонажу композитор втілює у триголосній п'єсі. Цьому образу відповідає досить складна диференціація фактурних ліній у лівій руці, оскільки відбувається імітація акомпанементу щипкового інструменту. Важливим є секвенційний розвиток теми який проходить від початку і до завершення твору у верхньому регістрі.

П'єса нагадує романс, що відтворюється за принципом механічного звучання шарманки. У верхньому регістрі наспівна тема відтворюється на *legato*. Вся плавність мелодичної лінії у створенні ліричного, невигадливого образу дитячого героя викладена у верхньому голосі, яка згодом переривається виокремленими інтонаційними четвертними звуками.

За своїм викладом «**Коза-дереза**» нагадує деякі засоби виразності, які вивчені і засвоєні юними баяністами у попередній п'єсі «Як ходить годинник». Композитор застосовує такі ж стакатні штрихи у обох регістрах. Для відтворення основного образу примхливої тварини, наслідування стрибків, стукіт копит, автор використовує перебивки шістнадцятих у 2 та 4 тактах, а згодом і в II частині п'єси. У виконавському аспекті юному музиканту варто звернути увагу на репетиції шістнадцятих та залікованої восьмої

на *staccato* у правій руці. Таке завдання стоїть і для синхронного виконання різних штрихів музичного матеріалу в обох регістрах.

**«Зозуля».** Створення образів звуконаслідування, картинно-пейзажних образів у своїй п'єсах втілили А. Вівальді («Кукушка», «Соловей», «Ехо»), К. Дакен «Щебетання» та багато інших класиків та сучасних композиторів. Твір В. Власова «Зозуля» є яскравим прикладом реалізації принципу: від простого – до складного. Повторювана мелодія у нижньому регістрі покладена в основу, як імітація відтворення голосів птахів. Використання композитором гармонічних фігурацій створює свій тематизм, де музика розповідає про звуки у природі. Гармонія стає тим колористичним засобом, яка передає елементи звуконаслідування.

Бачення автора системне, адже такими засобами музичної виразності та вдосконаленням виконавських здібностей юного баяніста відбудеться подальше знайомство виконавця з складними творами для баяну, а саме відомою п'єсою К. Дакена «Кукушка».

Другий зошит «У гості до казки». П'єса «Ріпка», нагадує сюжетну картинку з відомої дитячої казки. Тема написана у дводольному розмірі з елементами маршового руху. Завдяки ритмічному пожвавленню фактурних ліній у верхньому регістрі слухачу передається образ долучення до витягування ріпки членами родини. Цьому відповідає поступове *rosso a rosso accel*, де мелодична лінія у верхньому регістрі теситурно піднімається все вище. В кадансі пасаж побудований на низхідних секвенційних ходах затримується на звуку *as*, що відповідає витягненню ріпки усією родиною.

Певними труднощами для юного баяніста може стати поступове прискорення темпу, акцентовані звуки на *diminuendo* в обох регістрах та сполучення різних штрихів, підкресленість звучання маршовими інтонаціями. Важливим технологічним елементом у нижньому регістрі слугує виконання заліганого звуку *h*.

**«Дюймовочка».** Зі слів автора, у цій п'єсі створений образ тендітної, доброї, казкової героїні. Спокійна мелодія з прозорим акомпанементом, який

має розмір 6/8, властивий колисковій. Замість сюжетної лінії відомої казки данського письменника та поета Г. Х. Андерсена композитор малює портрет Дюймовочки. При цьому автор вказує, що орієнтується на музику Е. Гріга, однак на нашу думку можна сказати про його орієнтацію на жанр сициліани, яка відповідає світлому дещо колисковому її характеру з хроматичним рухом у лівій руці. Цікавим є використання В. Власовим форшлагу як прикраса мелодичної лінії у верхньому регістрі.

П'єса «**Три ведмеді**» відповідає задуму композитора – такий собі музичний портрет «родини трьох ведмедів», що складається з проведення подібної теми у супроводі. Хо́да найбільшого ведме́дя відтворюється у великій октаві штрихом *marcato* на *f*. Наступне проведення супроводу переміщується в малу октаву і вже звучить в динаміці *mf*. Наймолодше ведме́жа отримує супровід у лівій руці в першій октаві на динаміці *p*. Завдяки темброво-фактурній трансформації та динамічним відтінкам по перше – на одному і тому ж матеріалі зображений портрет родинних персонажів, по друге – відтворений вік та їхні характеристики. З точки зору ладо-інтонаційної побудови В. Власов використовує звукоряд натурального міно́ру який наближує до фольклору, при цьому квартові сполучення які застосовує автор звучать гостро, але відповідають характеру п'єси. У методичному плані важливим аспектом для юного баяніста стане переміщення лівої руки на октаву вгору у кожному наступному проведенні теми.

«**Скоморохи**». Використовуючи гострі співзвуччя В. Власов намагається відтворити образи скоморохів, які поєднали у собі хист до співу, володіння музичними інструментами, акторства, постановки циркових номерів тощо. Імітація веселої ходи, стрибків артистів створюється композитором завдяки *staccato* у нижньому регістрі. Поряд із цим, у правій руці звучить ритмічний малюнок (дві шістнадцяті та восьма на *staccato*) який за своїми жанрово-стильовими характеристиками нагадує твір «Клоуни» Д. Кабалевського. П'єса виконується у темпі *vivo*. Проведення теми перший раз звучить на *f*, а згодом на динаміці *p*. У подальшому автор використовує чотириголосся в обох

регістрах, яке можна зіграти за допомогою тремоло, для імітації звучання образу гри на гармошці.

У невеликій чотириголосній п'єсі «**Билина**» відбувається знайомство з давниною, де поряд з могутніми богатирями присутні постаті співаків, гусярів. Виважену ходу минулого композитор зображує у нижньому регістрі з використанням довгих інтервалів по хроматизму. Спокійний темп *andante* створює епічний настрій. Застосування В.Власовим альтерації та дисонуючих співзвуч з підкресленими акцентованими тріолями створює образ могутніх богатирів. Така образність поєднується з динамічним розвитком музичної теми в обох регістрах. У закінченні п'єси присутня басова остинатність, яка обумовлює розростання музичного малюнку у верхньому регістрі з підголосковим пунктирним ритмом. У методичному плані важливе плавне ведення міху юним баяністом, правильне використання артикульованих звуків та тріолей.

Програмна назва п'єси «**Теремок**» підказує слухачеві про те, що композитор намагається викликати у слухача асоціацію з персонажами дитячої казки, які мріють жити у Теремку. Фактурні функції автор розподіляє так: виклад у нижньому регістрі імітує ходу лісових звірів від комара-піскуна до вовка, а спокійна солююча партія у верхньому регістрі (з динамікою на *tr*) відбиває життя казкових тварин. Згодом ідилічна картинка змінюється темповим пожвавленням за рахунок росо *accelerando* та зміною динаміки. Ще більшою напругою у сприйнятті образу ведмедя є використання композитором токатності у супроводі та поступове *crescendo* із застосуванням кластеру, що створює образ руйнування будинку. Варто звернути увагу на зміну метро-ритму – (4/4 на 5/4) та октавні перегуки у нижньому регістрі.

Не менш цікавим є центральний розділ «Альбому для дітей та юнацтва», який автор позначає як **«Камерні п'єси»**. Ця назва свідчить про те, що В. Власов хотів підкреслити більш узагальнений характер змісту зошити на відміну від інших, хоча з широкої точки зору всі п'єси альбому є камерними.

Ми розуміємо, чому автор звертається саме до такої назви: цим композитор хоче абстрагуватись від більш конкретних жанрів і показати, що саме ці п'єси мають відношення до академічної музичної традиції класико-романтичної епохи. З огляду на це, можемо зробити висновок: даний зошит є справжню скарбницею для виховання юних баяністів академічного спрямування, коли композитор пропонує інший змістовний тип творчості, без якого професійне академічне мистецтво є неможливим. До теперішнього часу баянна література опирається на традиції, запозичені від інших музичних інструментів: адже баян увібрав в себе певну «клавішну природу» фортепіано та «духову основу» органа. Завдяки цьому у баяна з'являється своє втілення власного музичного голосу.

В зошиті «Камерні п'єси» В. Власов поєднав як жанрові (три сонатини), так і стильові зразки різних епох: від докласичного («Клавесин») – до імпресіонізму («Акварель»). Це важливо, оскільки баян не встиг накопичити за свою коротку історію достатню кількість оригінального репертуару, на відміну від фортепіано чи скрипки. Звідси створення умов, де учень знайомиться з академічним типом мислення, на наш погляд, є дуже важливим. Особливо цінним є те, що знайомство з сонатною формою та жанром ліричної мініатюри відбувається на тих самих мовних моделях, які були представлені в попередніх зошитах.

**Три сонатини**, що відкривають зошит «Камерні твори», сприймаються як невеликий цикл, де послідовно розкривається специфіка сонатного мислення і поступово ускладнюються художні та технічні завдання для виконавця.

Перша п'єса – мініатюрна «**Сонатина**» *F-dur* належить до ранньокласичного типу: без розробки, з полегшеною фактурою (переважає двухголосся, лише в кадансових зонах з'являються тризвуки та септакорди). За авторським задумом нескладна фактура твору допомагає першому знайомству юного баяніста з жанром сонати.



Навіть у такому стислому викладі (всього 63 такта) представлено тематичний контраст і реалізовані функції сонатної форми. При цьому, музична мова твору спирається на сучасний «інтонаційний словник»:

*КАМЕРНІ П'ЄСИ*  
**СОНАТИНА ФА-МАЖОР**

*Allegro vivo*

Друга «Сонатина» D-dur відповідає зразкам віденських класиків: тематизм будується на основі похідного контрасту, в невеликій розробці вже присутнє мотивне співставлення. Цей процес активного розвитку підтримується активним гармонічними засобами. Тут присутній невеликий участок, який нагадує удавану репризу, як результат того самого активного гармонічного розвитку.

Отже, цей твір потребує від юних виконавців не лише технічної підготовки, але й рівня музичного мислення, яке враховує специфіку сонатного розвитку:

Є.В.БОЖКОВІЙ  
сонатина ре-мажор

Allegro moderato

8

16

*mp* *poco a poco cresc.*

Третя «Сонатина» С-dur найбільш складна за виконавським завданням, опирається на комплекс виразних засобів, відповідних музиці ХХ ст.: токатна основа тематизму, ускладнена гармонічна мова. До технічних складнощів варто віднести виконання п'єси у швидкому темпі, артикульоване легато, виконання шістнадцятих у партії лівої руки (ламані терції) з додержанням загального метро-ритму, уміння диференціювати фактурні плани у побічній партії в експозиції:

СОНАТИНА ДО-МАЖОР

Allegretto

7

14

22

*mf*

Таким чином, три сонатини – це короткий «конспект» жанру для початківців-баяністів.

Наступні п'єси присвячені іншим жанрам, де основна увага автора приділяється перевтіленню стильових ознак.

Так, інструментальна «Серенада» романтичного типу орієнтована на ноктюрни Дж. Фільда вирізняється наспівністю, виразністю звучання, чуттєвістю та вишуканістю об'єднує декілька жанрових моделей, які відносяться до ліричної сфери. У першому розділі в партії правої руки кантілена в одноголоссі монтується далі з імітацією хорового співу в акордовій фактурі. Супровід у лівій руці розвивається під впливом романтичних пошуків в фортепіанній фактурі: тут присутнє приховане двоголосся, а варіантність до того ж дозволяє змінювати гармонічну фігурацію в першому реченні на ритмічну у другому.

В кульмінації партії правої руки спостерігається ущільнення фактури, а фігурації в лівій руці охоплюють більш широкий діапазон. Найбільша художня складність для баяністів під час виконання «Серенади» полягає у втіленні характеру твору, що потребує певного рівня художнього розвитку учня, відкритої емоційності та володіння відповідними засобами музичної виразності (агогікою, ритмічною пластикою, фразуванням, глибоким *legato*). Всі ці навички необхідні сформованому молодому виконавцю для втілення романтичного характеру музики.

**«Клавесин».** Назва твору говорить про те, що композитор намагається викликати у виконавця та слухачів асоціацію з широко відомим старовинним інструментом. З XVII століття клавесин часто використовувався в камерній музиці не лише як солуючий інструмент, а й для виконання акомпануючої функції. В цьому криється основне художнє завдання даної п'єси: створення обставин епохи рококо, коли в аристократичних салонах у виконанні ансамблів звучала така музика.

Саме так В Власов трактує розподіл фактурних функцій. Партія у лівій руці імітує звучання клавесину, створюючи гармонічну фігурацію

акомпанементу, а солююча партія у правій руці відображає тембр флейти або гобоя. Це створює додаткові труднощі для виконавця, оскільки потрібно відтворити різні тембри музичних інструментів і різне по техніці звукоутворення (стакатний короткий, імітуючий щипкову техніку клавесину акомпанемент та інший – наспівне соло, зі своєю мелодичністю, мелізматиною та характером звучання, подібного духовому інструменту.):

### клавесин

The image shows a musical score for a harpsichord piece. It is marked 'Allegro' and 'mf'. The score is written in 4/4 time and consists of four systems of two staves each. The first system includes a repeat sign and a 'simile' marking. The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs.

Заключна п'єса зошиту «Акварель» здається більш складною за змістом, відповідно – більш складною за фактурним розвитком та виконавським завданням. Як відомо, у образотворчому мистецтві акварель – це техніка, яка дозволяє створювати ефект легкості, тонкості у художніх переходах, але у своєму музичному втіленні цього жанру живопису композитор дещо переосмислює усталені уявлення про техніку акварелі і використовує барви, які здаються дещо незвичними. Скоріше В. Власов поєднує тут традиції музичного імпресіонізму з елементами «сюжету», який нібито намальований на картині.

Т.Н.ПОЛЯКОВІЙ  
акварель

Отже, в даному випадку композитор з'єднує екстрамузичний тип програмності (образотворчий) з інтрамузичним. Такий підхід зближує п'єсу В. Власова з творами французьких імпресіоністів (про це свідчить, наприклад фактура першого розділу). У верхньому регістрі «порожні» кварто-квінтові співзвуччя на фоні застиглих акордів, іноді з підголосками, які поживляють звучання. В подальшому іде мікрофактурне проростання, наче відображення власне процесу малювання акварелі, прояснення фону з новими відтінками. Середній розділ п'єси контрастує: це вже сфера моторики, ніби мультиплікаційний прийом, коли на тлі пейзажу відбувається якась дія. В репризі тричастинної форми продовжується проростання, ущільнення фактури як нанесення від самого початку шарів на прозору основу всього твору. Головна складність п'єси полягає у втіленні узагальнено-програмного задуму автора. Його реалізація вимагає подолання численних художніх та технічних складнощів, довершеного володіння інструментом. Баяністи зустрінуться з багатоголоссям різного типу (акордового викладення, з'єднання диференційованих ліній) та різноманітною ритмікою, витонченою динамікою.

Всі ці елементи потребують чіткості виконання штрихів, максимальної напруги в загальній кульмінації, володіння фразуванням у мелодичній лінії. З точки зору організації форми п'єси виконавцю варто підкреслити контраст розділів, з однієї сторони, а з іншої – зберегти відчуття єдиного процесу «творення» акварелі аж до динамічної репризи.

**Варіації на теми народних пісень** (танців) завдяки своїй жанровості та формі, через можливість реалізації творчої індивідуальності композитора підкорили уподобання виконавців на народних інструментах. Викладення теми варіацій передбачає реінтерпретацію основного образного задуму з видозміненою варіативністю, доповнення до її семантики різних елементів звукообразувальності, картинності, жанровості тощо.

Переважна більшість творів варіаційної форми для народних інструментів (зокрема, для баяна) спрямована на розкриття віртуозних можливостей інструменту та його репрезентанта (музиканта). Загалом, велика кількість творів варіаційної форми написаних композиторами для баяну, спрямована на розкриття технічної та виконавської майстерності баяніста. Одним із таких митців є В. Власов, у творчості якого особливе місце займають обробки та варіації відомих народних пісень, де з точки зору програмної музики відтворюється вербальний текст. Так композитор розкриває нові можливості баяна з точки зору тембрової, жанрово-стильової, фактурної моделі. Наведемо окремі приклади, типові з точки зору розкриття проблеми програмності.

**«Народні мелодії»:** четвертий зошит.

У вступі композиції **«Степь да степь кругом»**. композитор задає вектор незнайомих співзвуч, оригінальних гармоній, за яким згодом буде розвиватися цілісна драматургія музичного твору:



Після такого незвичного вступу звучить популярна тема відомої народної пісні в одноголосому викладі з класичною гармонізацією, що сприймається досить несподівано. В першій же варіації бачимо застосування елементів джазу у видозміні мелодичної лінії та гармонічних зворотах:



У другій варіації з'являється рух шістнадцятими тривалостями, поєднаний з *ritu mosso*. Тема проводиться у нижньому регістрі, а швидке чергування інтервалів правою рукою вимагає від учня технічної вправності. Композитор використовує раніше вже вживаний прийом руху паралельними квінтами. Основа мелодії піддається ще більшій видозміні завдяки численним альтераціям при збереженні ритмічного малюнку та мелодичних контурів теми:



У третій варіації композитор повертається до висхідного темпу. Акордовий склад теми знову демонструє гармонічну винахідливість композитора, який сміливо використовує дисонансні співзвуччя для реалізації свого задуму. Знову зустрічаємо композиторський прийом, варіаціях – рух паралельними квартами:



Серед виконавських складнощів присутнє володіння інтервальним рухом у швидкому темпі на *legato* та насичення акордової фактури, виразне виконання мелодичної лінії у верхньому регістрі та втілення динаміки. На нашу думку, автор не прагнув у цих варіаціях до віртуозності, а намагався розкрити

приховані можливості даної теми завдяки винахідливості у гармонізації, несподіваному тлумаченню фольклору разом із застосуванням елементів джазу. Бачимо реалізацію другого типу варіювання: внесення в матеріал нових елементів, що походять з основних.

«*Ой ходила дівчина бережком*» написана у вільній формі. Застосування композитором темброво-сонористичних ефектів дещо видозмінюють мелодію відомої пісні. Завдяки малим секундам у нижньому регістрі та подальшим їхнім перевтіленням у рухливі шістнадцяті, зміною штрихів з *staccato* на *legato*, акцентованими співзвуччями відбувається імітація ходи птаха. Використання композитором інтервальних ходів на чисту кварту додають жартівливості звукообразу селезня.

З виконавської точки зору юному музиканту важливо витримати звукову диференціацію між верхнім та нижнім регістрами, оскільки при виконанні такого виду супроводу може відбуватися заглушування основної теми у правій руці. Таке завдання стосується синхронного виконання різних штрихів музичного матеріалу в обох регістрах.

Варіації на тему білоруської народної пісні «**Уж как во поле нивушка**» відносяться до першого типу, для якого характерним є видозмінене повторення тематичного матеріалу. П'єса створена на основі народної пісні. Інтонаційний склад теми простий, тип вираженості – ліричний. Композитору на основі цієї теми вдається створити образ глибинної сердечної журби. Початок (на р, темп *lento*) – ніби заспів людського голосу здалека, що його згодом підхоплює другий голос, згодом інші. Відбувається нарощування динаміки і врешті звучання набуває характеру величавого урочистого хоралу. Раптом темп різко змінюється, в супроводі (верхній регістр) з'являються шістнадцяті на *f*. Тема у нижньому регістрі набуває зовсім іншого семантичного забарвлення.

Створюється враження, що це схвильована розповідь, спокій та споглядальність зруйновані. Природа, що тільки-но приваблювала своєю величчю, тепер виглядає спотвореною, понівеченою нескінченними сутичками людей на цих широких просторах, призначених для щасливого життя.



Напруга наростає і досягає кульмінації, шістнадцяті паралельно в обох регістрах динамікою на *f* звучать напористо й агресивно. Різкі дисонанси підкреслюють «жорсткий» характер образу. Інтервальний квартовий комплекс звучить як заклик зупинити безглузде знущення над природою.

Наприкінці варіацій настає заспокоєння. Тема звучить сумно в темпі *lento*, але характер завсім інший, ніж був в експозиції: відчувається, що щось змінилося, і повернення не буде.

Перед виконавцем цього твору постає низка складнощів. У двох проведеннях теми варто відтворити жанрову основу музики – хоральний спів. Для цього міховедення має бути рівним та при зміні непомітним. Третє проведення теми вимагатиме технічної вправності від баяніста, шістнадцяті в темпі *allegretto* мають звучати легко, штрихом «сухе *legato*». Особливою складністю є паралельний рух шістнадцятими в обох регістрах; тема при цьому має звучати виразно, глибоко на *legato*.

Композиція «**Подольночка**» має жартівливу семантику; темп *allegro moderato*. Чергування малих терцій та зменшеної кварта задають настрій усьому твору. Перше проведення теми звучить восьмими на *staccato* нижньому регістрі, а супровід шістнадцятими у верхньому регістрі з проведеної теми переміщується у верхній регістр (т. 20).

Важливе значення на якому інструменті (модифікація) буде виконуватись даний твір. Багатотембровий баян дає можливість використати на правій клавіатурі тембровий регістр, завдяки чому тема буде звучати тембрально яскраво.

Застосування перемикачів тембру – один з видів виконавської техніки баяніста, на який варто звернути увагу. Складність цього прийому полягає у тому, що процес перемикання тембрових регістрів може забирати певний час. Технологічно це виглядає таким чином: виконавець робить певний рух правою рукою від кнопки до потрібного тембрового перемикача, де відбувається нажаття.

У творі можна спостерігати цікаві гармонічні звороти зі зміною ритмічного малюнку музичного твору (28-29 тт.):



Ці два такти вимагають повної синхронності роботи правої та лівої руки. Згодом у нижньому регістрі з'явиться двоголосся. Завдяки різким дисонансам та незвичній оркестровці та гармонізації останні вісім тактів звучать гумористично. Наведемо приклад з чотирьох тактів (40-43 тт.):



Музичний твір варто віднести до першого типу варіювання, у якому основна тема звучить від початку до кінця без змін.

«Ах, улица, улица широкая» – віртуозна п'єса жартівливого характеру у темпі *allegro*. В. Власов звертається до відтворення побутової картини міста з гурбою людей, що метушаться, та автівок що сигналять, оскільки спирається на звукозображувальний ефект (інтервальний комплекс восьмих на слабку долю) У методичному плані на учня очікує цілий ряд виконавських труднощів, а саме: швидкий темп та штрихи. У верхньому регістрі шістнадцяті у швидкому темпі варто виконувати за допомогою удару по кнопкам на правій клавіатурі. Цікавим є композитор задум переходу від теми до варіації:



У нижньому регістрі тему на *marcato* варто виконувати активними пальцями, оскільки супровід у верхньому регістрі досить насичений, що може завадити збалансованому звучанню.

Перейдемо до розгляду жанрової стилістики ще одного зошиту В. Власова — «Естрадно-джазові п'єси».

«Німе кіно» – ця помозиція повертає виконавця та слухача у 20-ті роки минулого століття, коли кіно було ще німим. Саме у той час набув поширення фортепіанний супровід до фільмів, що створювали так звані тапери. Відомо, що навіть, молодий Д. Шостакович деякий час займався «заробітчанством» у такий спосіб (грою під час фільмів). Музика, виконувана такими музикантами, здебільшого була легкою за своїм стилем. Виконавці намагалися синхронізовано «підлаштувати» свій музичний матеріал під сюжетні події, що відбувалися на екрані. Такий тип музикування виявився доброю школою для багатьох композиторів та виконавців, оскільки вимагав вміння імпровізувати, миттєво реагуючи на події фільму. Сучасні діти історичного підтексту програмної назви п'єси вже не знають. Тому їм треба це обов'язково пояснити.

Твір В.Власова занурює виконавця та слухача в атмосферу регтайму. Музичний твір побудований за ритмо-формулою: восьма з крапкою – шістнадцята, з багатьма синкопами, акордовою фактурою, що відтворює стилістичні особливості джазового музикування. Саме такий ритмічний малюнок спостерігається у (10-14 тт.):



Таким чином, ця п'єса слугуватиме юним баяністам не просто новими завданнями з точки зору виконавської техніки та деякими прийомами гри на баяні, а, насамперед, розвитком чуття музичного стилю, мислення в нових жанрово-комунікативних умовах (розуміння, як звучить «дорослий» джаз!).

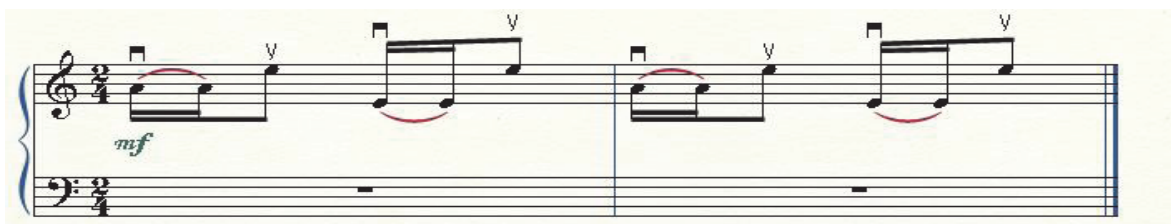
Легка для сприйняття музична картинка – композиція «Добрий день» – налаштовує на консонанс, незважаючи на присутність дисонуючих елементів, які сприймаються органічно й невимушено. Складність п'єси для виконавців полягає у реалізації програмного задуму композитора. Його втіленню допомагає подолання численних художніх та технічних складнощів, довершеного володіння інструментом. Юні баяністи зустрінуться з багатоголоссям: коли у нижньому голосі присутня чітка визначена лінія, то у верхньому – акордове викладення іншого типу.

У творі чимало знаків альтерацій. Молодим виконавцям важливо виявити правильне звукове співвідношення між паузами та тривалостями в другому такті, що утворюють оригінальний часовий простір цієї п'єси:



Такий ритмічний малюнок для учня буде досить складним. Ця п'єса формує творчу фантазію виконавця, ритмічне та темпове мислення та професійні технологічні навички.

«Улюблений мультик» – твір, який близький до дитячої музики, в душі супроводу до мультфільму. Музичний тематизм свідомо спрощений композитором. Діти з задоволенням сприймають такі твори, для яких мультфільми – джерело знайомства з мистецтвом та спілкування із навколишнім світом. Темп *allegro* спрямовує на створення настрою радості як при сприйнятті, так і в виконавській роботі над твором. У фактурно-динамічному плані важливим є опрацювання прийому із міховою камерою (міхом) та виконавський прийом рикошет:



Цей спосіб звукоутворення вимагає належного опрацювання для створення образу. В даному випадку В. Власов подав спрощений варіант рикошету, хоча і він буде являти чималу складність при грі.

Урепертуарі для баяна рикошет є широковживаним прийомом гри, отже слід звернути увагу учня на так званій «метричний збій». Для втілення цієї синкопи варто підкреслити легким ривком міху спочатку *до*, а потім *сі* в першому такті. Також незвичним для учня буде басовий хід у лівій руці:



Наступний ритмічний малюнок знайомить учня зі стилістичними особливостями виконання босанови в джазовому стилі:



Наступним твором В. Власов запрошує своїх слухачів до *гри*, наче звертається до баяніста: «**Давай посвінгуємо**». Свінг – це не тільки напрямок джазової музики, але ціла епоха великих джазових оркестрів. Композитор ніби повертає нас в часи величезної популярності джазу. Цей твір є яскравим зразком баянного твору джазового стилю, втіленого *задля* його версійності в нових тембрових умовах. Численні синкопи, хвилеподібний рух, цікаві знахідки ударних звукових ефектів, міхове тремоло характерне для виконання джазу на фортепіано, ритмічні фігурації у нижньому регістрі – все це сприяє створенню настрою джазу, через майстерну гру з його стилістичними знаками. Особливо яскраво і колоритно звучать три останні такти:



У кількох місцях композитор використовує удар по корпусу баяна та по клавіатурі. Для учня це може бути першим знайомством з прийомом, який є поширеним у виконавській практиці гри на баяні. Варто звернути увагу на особливості ритмічної структури (обох рук баяніста), легкості у виконанні, при пошуку динамічних ефектів.

«Степ». В перекладі з англійської *Step* –це крок. Образ кроку передають чіткі рухи у творі, які мають раптові зупинки. Такі елементи є характерними для стилю степ. Мелодична лінія за формулою «восьма з крапкою – шістнадцята» охоплює великий оркестровий діапазон. Знову присутні численні синкопи, застосовані композитором з неабиякою фантазією. У нижньому регістрі рух часто руйнується великими паузами, в той же час у верхньому регістрі таких рух продовжується. Виникає образ танцюриста, який під час оркестрових пауз демонструє ритмічні фігури чечітки:



Таке тлумачення пробуджує уяву учня, що є важливим для формування творчої фантазії виконавця. Складнощі, що зустрінуться, в основному ті ж самі, що і в попередніх творах: чіткість синкопованого ритму, швидкий темп, динамічна рухливість. Варто звернути увагу учня на зміни метру та розміру, які ускладнюють точне відтворення синкопованого ритму. Непростими для баяніста виявляться декілька тактів двоголосся у нижньому регістрі.

«Диско» – твір танцювального характеру, що відтворює епоху широкого розповсюдження цього стилю в суспільстві. За музичним викладом твір є простим та доступним для сприйняття. Інтонації – наче знайомі з дитинства, ритмічний малюнок супроводу у нижньому регістрі незмінний впродовж усього твору. Присутні невеликі труднощі із засвоєнням цього твору, а саме:

виконання подвійних нот та підголоскова тема у поєднанні з синкопованим ритмом у нижньому регістрі:



Реприза дещо варійована: з'являються синкоповані акорди (на місці пауз у першому розділі, які обов'язково слід підкреслювати акцентами). В кінці першої вольти присутня мелодизована педаль у верхньому регістрі. Варто звернути на неї увагу учня і шукати способи виокремлення її. Це може бути такий вид туше, як удар. Присутні шумові ефекти, що імітують ударні інструменти в оркестрі (удари по напіввідкритому міху та клавіатурі).

Наступний твір останнього зошиту має оригінальну назву – «Сіамський кіт». Композитор прагне відобразити характер цієї вибагливої породи тварин. Характерним для «сіамів» є любов до людини, бажання всюди бути поряд із ним. Ці тварини грайливі та галасливі, намагаються весь час привертати до себе увагу. Саме такий грайливий характер котика відобразив В. Власов у вступі. А вже після вступу бачимо поважну ходу kota за своїм хазяїном, яка перебивається зупинками. Кіт, застигнувши на місці і буцімто піднявши лапу, ніби питає свого хазяїна: «...йдемо далі, чи ні?» У середній частині відбувається імітація «вокальних здібностей» котика: продовгуваті звуки створюють враження муркотіння та нявчання.

Отже, проаналізована мініатюра – досить складна для виконання через чималу кількість синкоп в обох регістрах. Крім того, у цьому творі баяністи познайомляться з оригінальним ритмічним малюнком:



Юному виконавцю варто розрахувати правильне співвідношення між ривалостями і паузами. Від правильного виконання штрихів і акцентів також

залежить втілення авторського задуму. Застосування філірування підсилить експресивну семантику:



Преса «У такому ритмі» сприймається як «концентрат» джазових уподобань автора. Джаз впізнається через численні винахідливо застосовані синкопи, гармонічні звороти, мелодичну лінію близьку до джазових імпровізацій, часту зміну розміру, яка сприймається природньо, наче імпровізація. Цікавим в ритмічному відношенні є фрагмент, який демонструє винахідливість композитора:



Синкопи у поєднанні зі змінним розміром виконати учневі буде дуже непросто. Варто чітко розрахувати чергування звучання тривалостей та пауз.

Реприза дещо ускладнена: з'являються акордові синкоповані підголоски, що потребують виконавської уваги в процесі відтворення. Швидкий темп також є непростим для втілення задуму автора. В цілому цей твір являє собою підсумок усієї попередньої роботи над «Альбомом для дітей та юнацтва» як в технічному, так і в художньому вимірах. Його виконання демонструватиме зрілість виконавця та перспективу його творчого росту.

В. Власов як автор «Альбому для дітей та юнацтва» (на народно-пісенній основі, а частково – із застосуванням сучасної музичної мови) ставив перед собою завдання – залучити якомога більше дітей до джерел музики та навчити їх художньо-образному сприйманню з раннього віку («Альбом першокласника» та «У гості до казки»). На цій основі побудовано і подальше виховання юних музикантів-баяністів, але вже на більш у професійному напрямку.



Однією з важливих рис, притаманних стилю композитора, є поєднання у творах професійних здобутків європейської музики з невичерпним інтонаційним багатством українського мелосу. Найголовнішим досягненням композитора в «Альбомі для дітей та юнацтва» є системне (і послідовне) обґрунтування всього комплексу професійних музично-слухових уявлень та навичок, завдяки чому його можна вважати школою баянної майстерності.

### Висновки до Розділу 1

Історичний екскурс в контекст європейської культури виявив, що другої половини XVI століття інструментальне мистецтво поступово набуло самостійного статусу. З цього часу програмна музика є постійним *basso continuo* інструментального музикування європейців.

Слід розрізняти програмну музику як явище (у розмаїтті національно-стильових її проявів) та поняття, що означає програмні явища у композиторській творчості. Розробка цього терміну йде через дефініції, зміст яких – розтлумачити співвідношення програмності з іншими смислоутворюючими поняттями та категоріями аналізу музики. Отже, виконавці та музикознавці мають віднайти певний консенсус.

1. Явище програмності в інструментальній музиці європейської традиції пов'язане із специфічними рисами музики як невербального звукообразного мислення, оскільки вона онтологічно не може досягнути конкретно-предметного «видимого» відображення образу об'єктивної реальності. Наслідком такої конкретизації являється мова та література. Саме таке завдання може виконати назва яку композитор надає своєму твору. Не завжди ті чи інші пояснення до музики можуть розглядатися як програма, оскільки сама програма відображає авторський задум. Відсутність оголошення програми можливе у тому разі, коли сам задум не потрібен. У свою чергу програма не являється поясненням до музики, оскільки є її доповненням. Прагнучи до конкретизації, композитори використовують засоби вербальної мови, художньої літератури, живопису, архітектури, які створюють синтез з музикою.

1.2 Перспективи музичної семантики ясно проглядаються в розкритті різних областей теоретичного та історичного музикознавства в аспекті категоріального синтезу і інтеграції. Найважливіші з них: – семантика музичної мови; – семантика тембрових значень музичних інструментів (темброва семантика); – семантика музичних жанрів і жанровости; – семантика музичного стилю (композиторського, історичного); – семантика виконавської процесу.

1.3 Дитяче баянне мистецтво є невід'ємною складовою музичної культури України і має велике значення у музичному житті. Виявлено історико-культурний, виконавсько-педагогічний і жанрово-стильовий аспекти становлення баянного мистецтва для дітей, що відбувається завдяки розвитку спеціальної музичної освіти в Україні у 50-60 роки ХХ ст. Баянне мистецтво для дітей мало власний історичний шлях, який розвивався за особливим «сценарієм». Напівпрофесійне дитяче виконавство змогло дати певний поштовх до виховання багатьох професійно підготовлених баяністів. Серед них такі широко відомі виконавці, як В. Бесфамільнов, С. Грінченко, В. Заєць, Ю. Калашніков, О. Міщенко, В. Мурза, Я. Олексів, В. Самофалов, В. Самітов, І. Снедков, А. Стрілець, Ю. Федоров, П. Фенюк, Є. Черказова, І. Чурилов та багато інших. Про академізацію музикування для дітей в Україні та баянного мистецтва свідчать такі ознаки, як: розширення жанрово-стильового діапазону оригінальної музики для баяна; звернення композиторів до поліфонічних жанрів; створення сонатних циклів. Особливого значення набуває виконавська майстерність – винахідлива гра з тембром, застосування нетрадиційних прийомів гри на баяні, що значно розширюють його виразні та технічні властивості.

1.4 Провідною ланкою у формуванні професійного рівня музичного мистецтва України стала початкова музична освіта. На різних етапах вдосконалення еволюції баянного мистецтва для дітей в Україні створювалися спеціальні навчальні музичні заклади – класи, курси, дитячі музичні школи та музичні училища. Діяльність ДМШ визначалася багатофункціональністю: ці навчальні заклади виконували роль не лише освітніх установ,

але й своєрідних концертних організацій. В свою чергу, це стимулювало композиторів до написання творів для баяна, враховувати вікові особливості дитячого світосприйняття.

Поступово склався «золотий фонд» дитячого баянного репертуару з оригінальних творів українських композиторів, що сприяє формуванню у дітей свідомого ставлення до музичної культури свого народу як, власне, носіїв традицій, з позиції професійної діяльності. Надана періодизація української баянної мистецтва для дітей узагальнила загальні закономірності і дала можливість більш детально вивчати внутрішні процеси становлення та розвитку баянної мистецтва для дітей. Ця періодизація тісно пов'язана з формуванням національного композиторського стилю, що відображено у тематиці та інтонаційній сфері творів, притаманній українській музичній лексиці. Беручи до уваги досвід вітчизняних та західноєвропейських авторів, композитори-баяністи відкрили нові темброво-звукові обрії свого інструменту, його семантичний потенціал до моделювання внутрішнього світу людини та зовнішніх чинників буття, які разом складають звуковий універсум баянної музикування.

Тож переходимо до нового етапу (рівня наукового осмислення) жанрово-стильової репрезентації баяну

## РОЗДІЛ 2

### ПРОЕКЦІЇ ПРОГРАМНОСТІ В БАЯННІЙ МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ– ХХІ СТОЛІТЬ

#### 2.1 В. Власов. Концертний триптих для баяна «Страшний суд»

(за мотивами картини І. Босха): до питання про музичну реінтерпретацію

Український баяніст та композитор В. Власов є автором понад 200 творів для баяна та оркестру народних інструментів, камерно-оркестрових опусів. Поряд з цим, йому належить музика до багатьох театральних вистав, художніх та документальних фільмів. У своїх творах В. Власов часто опирається на різні типи програмності<sup>7</sup> (послідовно-сюжетну, картинну, жанрову), що свідчить про його орієнтованість на візуальні сюжети. Особливе місце у доробку В. Власова займає «Концертний триптих №2», котрий привертає увагу складністю як самого об'єкта інтерпретації – живописного твору, так і музичних засобів, що використовує композитор для втілення свого бачення картини художника.

За величезну історичну дистанцію (від Біблії як *літературного* оригіналу до *образотворчої* інтерпретації художника і далі – до *музичного* твору В. Власова) відбулося ще чимало інших перевтілень вічної теми Страшного Суду. В цьому сенсі «Концертний триптих» В. Власова є наскільки показовим, оскільки він побудований на *реінтерпретації* картини художника, яка сама по собі лишається загадкою для мистецтвознавців у плані розшифрування багатьох символів, персонажів та інших аспектів живопису.

Оригінальність та яскравість музичної мови композитора додає нових значень образам Страшного Суду і вимагає більш точного визначення типу програмності.

---

<sup>7</sup>«Веснянка», «Свято на Молдаванці», Парафраз на українські теми, «Дитячий альбом для дітей та юнацтва», «Коли ідуть друзі», «Листок з одеського альбому», «Посмішка Брамса», «Мені подобається цей ритм», «Французький бульвар», ««П'ять поглядів на країну ГУЛАГ», «Взяв би я бандуру», концертні триптихи та багато інших.

Завдання цього аналітичного підрозділу – виявити особливості реінтерпретації композитором В. Власовим живописного першоджерела у музичній композиції на тему картини І. Босха «Страшний суд».

Почнемо з огляду внеску музикознавців у розгляд цього твору. Я. Олексів згадує триптих В. Власова, де програмність твору визначається як живописна, що на нашу думку є не зовсім точним [134].

Деякі спостереження щодо типу програмності у вказаному триптиху композитора викладені у статті авторки Г. Антропової, але її оцінки здаються дещо суперечливими [3].

Згадування про «Концертний триптих» В. Власова містяться у роботах А. Сташевського [163], [167] та А. Боженського [19] однак питання визначення саме типу програмності авторами не піднімається. Отже, не дивлячись на те, що багато авторів згадують «Концертний триптих», їхні спостереження не розкривають усієї глибини реінтерпретації першоджерела – картини І. Босха – в авторському задуму баянного твору В. Власова.

Нагадаємо, що загальний принцип програмності – це принцип попередньої конкретизації музичного змісту<sup>8</sup>. Сфокусувати зміст програмного твору окрім назви в певній мірі здатні епіграфи, підзаголовки, деякі вказівки у самому нотному тексті, малюнки.

Органічний сплав середньовічного та ренесансного світогляду сформував у творчості І. Босха особливу художню мову, зі своїм поглядом на певні історичні етапи у розвитку європейської культури. Художник продовжив шлях започаткований Ян ван Ейком, нідерландським представником епохи північного Відродження.

Страшний суд – головна тема, що проходить через усю творчість Босха. Не випадково художник обирає тему триптиха за однойменною назвою «Страшний суд», адже він являє собою незвичайне полотно, яке має свій багаторівневий текст. Коротко розглянемо першоджерело музичної інтерпретації – триптих І. Босха «Страшний суд».

---

<sup>8</sup> Виключення складають фортепіанні прелюдії К. Дебюссі, де програмні назви містяться наприкінці п'єси, до того ж у дужках

Відомо, що у полотнах І. Босха зашифровано багато різної, часто суперечливої інформації. Вся творчість І. Босха пройнята такою складною символікою, яка не допускає однозначного розуміння самих образів.

У страшних «натюрмортах» присутні різноманітні фантастичні істоти, чудовиська з неймовірним поєднанням частин людського тіла. Тут зображена і світова катастрофа, осяяна сполохами пекельного полум'я, на тлі якого жахливі монстри катують грішників.

Дослідники відзначають, що зовнішні стулки триптиху присвячені зображенню Святого Бавона та Святого Якова і виконані у техніці гризайль, тобто у різних тонах одного кольору. Сама ж картина (внутрішні стулки) виконана іншою технікою живопису – «а ля прима», що означає «малюнок за день», «на одному диханні». Внутрішні стулки зазвичай закриті і лише у свята та вихідні відкриваються. При відкритті цих стулок з'являється власне яскрава картина, що була прихована зсередини.

Таким чином, дивлячись на триптих художника «Страшний суд» спочатку ми бачимо зовнішні стулки, які виконані різними відтінками сірого кольору, що імітують каміння, а при відкритті внутрішніх стулок (немов театральної завіси) починається «прочитання» живописного тексту від лівої стулки до правої, наче відбувається ознайомлення з літературним першоджерелом – самою Біблією.

На **лівій** стулці зображений початок Біблійної історії. У нижній частині художник змалював створення Єви з ребра Адама та трохи вище – „джерело” первородного гріха – спокусу перших людей змієм. Середня частина – вигнання людей з Раю. У верхній частині зображено повалення ангелів-заколотників Богом. Ці історії пов'язані між собою: Люцифер, Адам і Єва не підкорюються Богу, людей проганяють з райського саду, а Люцифера з небес. Так художник проводить паралель між небесним та земним життям. Саме плата за гріхи хвилює самого художника. У такій песимістичній філософії стоїть питання про саму можливість спокутування гріхів людиною здійснених

на землі. З огляду на триптих здається спокутування таких гріхів є неможливим.

Поділ **центральної** стулки триптиха на декілька рівнів, де зверху небеса, а внизу земля, має певну диспропорцію. Зверху зображений Христос у якості судді та ангели з довгими золотими трубами, які сповіщають про останні години. Нижні дві треті частини цього розпису займає Олімп – передвісник пекла з зображенням семи смертних гріхів і покарання за них. Символічно, що цей елемент картини художник виконав темними фарбами, і хоча поки це тільки картина суду, вона вже досить схожа на саме пекло. До речі, на одному з фрагментів стулки можна побачити музичні інструменти – лютню та ріг. Слід зазначити, що на багатьох полотнах І. Босха зображені різні музичні інструменти, оскільки згідно його уявленню, музика символізує порушення релігійних догм.<sup>9</sup>

На **правій** стулці триптиху «Пекло» містяться персонажі настільки загадкові, що практично неможливо зрозуміти істинний сенс, який вкладав художник у зображення. Проте, пекло виявляється місцем багатофігурним, що ясно дає зрозуміти позицію І. Босха: за своєю природою людина гріховна і майже усіх після смерті чекає ця страхітлива територія з ножами, списами, тортурами та пекельним полум'ям.

Загалом, у процесі „прочитання” усього триптиху художника ми фіксуємо і його загальну композицію, де у верхньому куті лівої стулки зображений Бог, а у нижньому куті правої стулки Люцифер, що немов очолює таку собі пародію на суд, насміхаючись над душами грішників. Таким чином, загальна організація триптиху дозволяє стверджувати, що художник керує сприйняттям глядача, організуючи „драматургію” картини аналогічно музичному твору. Саме використання І. Босхом диспропорції у зображенні добра і зла, світла та тіні, божественного і пекельного, обумовило неабиякий

---

<sup>9</sup> Не випадково одна із частин іншого триптиху І. Босха – «Сад земних насолод» – має назву «Музичне пекло», де на правій стулці зображені не тільки лютня, арфа, ріг, а і намальований фрагмент нотної партитури.

художній вплив картини, її здатність своєю творчою енергією втілювати страшне, невідоме в фантастичних образах.

За задумом В. Власова «Концертний триптих» на тему картини І. Босха «Страшний суд» виходить за межі даної картини художника і має більш широке значення, оскільки сам автор вказує на те, що у роботі над створенням твору його надихнув і інший триптих І. Босха «Сад земних насолод».

З цим пов'язані деякі розбіжності назв стулок оригінального триптиху І. Босха «Страшний суд» і «Концертного триптиху» для баяна В. Власова. Відомо, що картина голандського художника епохи північного Відродження «Страшний суд» є однією з найбільш вражаючих його робіт, яка була виконана в 1504 році на замовлення намісника Нідерландів. Картина художника знаходиться в академії образотворчих мистецтв у Відні.

І. Босх поєднав у своїх картинах риси середньовічної фантастики, фольклору, біблійного сюжету, філософських притч та сатири. Світогляд художника загадковий і сповнений таємниць, з дивними, незрозумілими химерними істотами. Одні дослідники бачать в його полотнах відображення пекельних видінь, породжених галюциногенами, а в самому художнику - «демона», який оспівує пекло. Інші кажуть про високу моральність і благочестивість якостей, які розвивали в собі члени середньовічного братства Богородиці - релігійного об'єднання ченців і мирян, до якого належав і великий голландський майстер. Вважається, що картини Босха грали роль проповідей, які справляли величезне враження на людей середньовіччя.

Інший триптих художника «Сад земних насолод» створений в (1503-1515 роках). До нині він зберігається в національному музеї образотворчого мистецтва Прадо в Мадриді і отримав свою назву по центральній стулці триптиху. Ліва частина «Рай», зображення створення світу.

Центральна частина триптиху «Сад земних насолод», на якій зображені люди без всілякої індивідуальності які віддаються насолодам, вони поїдають плоди а їхні пози нагадують ієрогліфи. Ліва частина триптиху має назву «Музичне пекло». Завдяки триптихам І. Босха «Страшний суд» та «Сад земних



насолод» В. Власов синтезує ті образи, які присутні на картинах, що є природньо в умовах того типу програмності, в рамках якого композитор реалізує свій задум. Узагальнене уявлення (звільняє) композитра від достовірного наслідування першоджерелу.

На відміну від першоджерела, «Концертний триптих» В. Власова – твір невеликий (сюїта має лише III частини), оскільки вирогідно композитор не намагався детально „прочитати” картину художника. Саме це, на нашу думку, визначає дещо незвичайний тип програмності (не послідовно-сюжетний, як можна було уявити), а узагальнюючий – як своєрідний емоційно-образний алгоритм впливу на слухача, при цьому композитор застосовує і жанровий вид програмності, і прийоми звуконаслідування. Варто зазначити, що у даному разі і авторські назви розділів триптиху породжують додаткову проблему для дослідження.

Так, як відзначалось, три частини «Страшного суду» у І. Босха відповідають назвам «Рай», «Страшний суд» та «Пекло». У В. Власова частини «Концертного триптиху» називаються «Рай», «Спокуса», «Пекло», до того ж, у анотації до видання цього твору<sup>10</sup> ми бачимо і посилання на інший триптих нідерландського художника – «Сад земних насолод», де розділи триптиху мають назви «Рай», «Сад земних насолод», «Музичне пекло».

Дійсно, ці два триптихи І. Босха близькі між собою, однак вивчення саме музики В. Власова вимагає більш точного позначення змісту кожної частини, оскільки вони мають конкретні назви, які не співпадають із стулками картини «Страшний суд». Варто припустити, що авторська позиція композитора якраз і пов’язана з наміром синтезувати свої відчуття від обох творів І. Босха, дійсно близьких за тематикою і по алегоричності зображення. Тому можна вважати, що саме емоційна реакція на похмуре, демонічне дійство дозволяє В. Власову умовно поєднати обидва триптиха І. Босха і підтвердити наше припущення про узагальнено-емоційний тип програмності. Поряд з цим, позначення частин у

---

<sup>10</sup> «Концертний триптих» В. Власова на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд» Музична редакція та упорядкування: А. Семешко, О. Кміть. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – 32с. [88].

композиторському тексті породжує і помилкову, на нашу думку, інтерпретацію деяких музикознавців, які трактують скоріше **назви** частин, а не саму **музику**.

I частина –імпресіоністична картина «Раю» - відповідає деяким сценам лівої стулки картини І. Босха, з якої В. Власов обирає лише два епізода райського життя – створення Єви та мотив „спокуси”, тобто образи **людського** виміру. Композитор не намагається „ілюструвати” інші сцени з картини (як відзначалось, вище на стулці зображено у всій величі Бога на небесах та повстання ангелів-заколотників з Люцифером). При цьому імпресіоністична техніка композиторського письма у даній частині триптиху відповідає техніці живопису «а ля прима», що, як відзначалося, використовувалась І. Босхом у даному творі.<sup>11</sup>

В. Власову вдається створити ефект прозорого мерехтіння двох кварт у верхньому регістрі та пентатонічної мелодії, яка за звучанням нагадує тембр флейти і спирається на жанр музичної пасторалі, що якнайкраще втілює образ безтурботної ідилії. Спокійний рух мелодії змінюється висхідним пасажем, побудованим на цілотнової гамі, який завдяки прийому звуконаслідування викликає асоціацію з захопленим подихом.

У партії правої руки звучить квартова фігурація з чотирьох угруповань тридцять другими тривалостями. Після двотактового вступу в партії лівої руки проводиться тема низхідного напрямку в тональності *E-dur*, що складається з двох мотивів: перший – рівні четвертна та дві восьмі, другий – з синкопованим ритмом. Закінчується фраза довгим звуком *сi* малої октави, до якого у (6 т.) додається складний інтервал велика децима. Основна тема першої частини за побудовою відповідає асаф’євській схемі *i-m-t (initio-motus-terminus)*. Тема має пентатонічну основу. У другому проведенні теми відбувається тональне відхилення в *cis-moll* (т. 8), а потім «розчиняється» в пасажі цілотнової гамі. З (т. 11) ритмічний малюнок теми зберігається, але

<sup>11</sup> До того ж така техніка була однією з основних технік масляного живопису у художників-імпресіоністів, особливою відмінністю є написання усієї картини за один сеанс, не чекаючи висихання шарів фарби, оскільки саме володіння малюнком для них не було таким важливим, доопрацювання деталей відбувалось у самий останній момент.

змінюється напрямок руху: мелодія рухається вгору, до того ж вже в іншій тональності – *fis-moll*. Водночас з темою безперервно звучить квартовий фон.

Використання В. Власовим саме цих засобів виразності не випадкове: квартовий комплекс, що рівномірно чергується, пентатоніка, цілотновий звукоряд, домінуюча плагальність та діатонічність надсилають слухача до музики середньовіччя та створюють образи архаїки та спокою.

На цій же стулці вище І. Босх зображує наступну Біблійну сцену спокуси. Відповідно цьому образу у В. Власова двічі проводиться і контрастний тематичний комплекс, оснований вже не на діатоніці, а на хроматичному мелодійному звивистому русі, примхливому ритмічному малюнку, що нагадує повзання спокусного змія. Такий образ підкріплений і гармонічним оформленням нестійкого звучання завдяки застосуванню зменшених септакордів з оберненням без розв'язування.

У середньому розділі (В) тип музичного тематизму змінюється (т. 17): у партії правої руки з'являються алеаторико-хроматичні пасажі у висхідному напрямку. Змістовим «вузлом» є звучання зменшеного септакорду в тональності *a-moll* (т. 22), а далі звучить патерн із складним ритмом і короткими паузами (підвищується увага до артикуляційності) та стрибками на широкі інтервали (спочатку на велику дециму, а згодом на дві октави), який повторюється чотирирази. Завдяки цим засобам виразності у середньому розділі обраність набуває різкого контрасту, дискретності, гармонічної загостреності.

Реприза (тт. 32-39) – тема звучить основна тема в *C-dur*, з квартовим обрамленням у верхньому регістрі. Далі починається віртуозний тематизм, насичений пасажами, трелями, форшлагами. При цьому зауважимо, що всі ці технічні засоби виразності виконуються при постійній зміні динаміки (яка може наступати різко або поступово, на кожну долю такту чи на декілька тактів). Цікавим є своєрідне «зависання» на тоні  $h_1$ , його оспівування в складній ритмічній фігурації.

У середньому розділі експозиції (т. 49) – відбувається низхідний рух акордами, викладений в чергуванні дуольного та тріольного ритму. Для цього

розділу є характерною частина зміна розмірів: 2/8, 3/8, 4/8. У такті 61 відбувається «смилова зупинка» – на II, нонакорді тональності G-dur. Третій розділ (т. 62) не є точною репрізою, а містить незначні зміни, втім тональність зберігається як і в експозиції. Завершується частина у E-dur на *pp* варіативними комбінаціями звуків *e* та *h*. Отже, у I частині композитор звертається до жанрового типу програмності, разом з цим застосовуючи деякі елементи звуконаслідування.

Таким чином, **архітектоніка** першої частини «Концертного триптиху» В. Власова нагадує «замкнуту в рамці» картину – пастораль, де крайні розділи тричастинної репрізної форми відповідають зображенню Раю, а середній розділ присвячений образу „спокуси”. Цей розділ є більш розвинений, тому, що образ „спокуси” перебивається ремінісценцією у тональності *до-мажор* флейтової пасторальної теми, але її короткий фрагмент швидко обривається. На **тематичному** рівні варто констатувати також наявність рондального принципу, відповідаючого формулі:

$$a - b - a_1 - b_1 - a$$

(*пастораль – спокуса – спогад про пастораль – спокуса – пастораль*).

Аналіз програми II-ї частини «Концертного триптиху» В. Власова породжує додаткові труднощі і для виконавця, і для дослідника, оскільки, як згадувалось, авторська назва цієї частини «Спокуса» не належить до центральної ступки триптиху І. Босха «Страшний суд», а швидше відповідає образам іншого триптиха художника «Сад земних насолод», про що стверджують музикознавці, практично ототожнюючи два триптиха художника (на це ж, як відзначалось, посилаються і музичні редактори нотного видання «Концертного триптиху») [33].

Так, у статті Г. Антропова описує музичні образи II-ої частини як «...оспівування радощів у житті, саме Сад земних насолод, як інакше називається картина художника. Темп п'єси швидкий: життя показане у стрімкому вирії» [3, с. 66-73] Музикознавець оцінює образи II частини з позитивної точки зору як радощі земного буття. У даному разі наш сумнів

викликає те, що, по-перше, ця частина написана у досить скорботній тональності *es-moll*, яка зазвичай асоціюється з трагічними образами, що вже аж ніяк не відповідає „земним насолодам”. До того ж, на наш погляд, хоча В. Власов і називає цю частину «Спокуса» (що, як відзначалось, не відповідає центральній стулці триптиху І. Босха), композитор все ж таки глибше проникає у сутність питань Біблійних сюжетів, оскільки паралельно показує у II частині і „результат” цих земних насолод як наслідок спокуси в Раю, і тих земних гріхів, за якими відбувається Божа кара.

У «Спокусі» (*Allegro vivo*; тональність *es-moll*) В. Власов звертається до жанру токати з гострим стакатним звучанням з поступовим наростанням динаміки та домінуючою остинатністю, що підкреслює штрих *marcato*, при цьому йде нагнітання та ускладнення гармонічної структури. Не випадково, у слухача виникнуть загальні асоціації з скрипковим концертом А. Вівальді «Зима», але за змістовно-емоційним наповненням музика цієї частини, як нам здається, наближена швидше до сучасних жорстких токат Д. Шостаковича. Суворий механістичний рух токати нібито знищує все на своєму шляху, що наш погляд глибоко розкриває саме емоційну програму цієї частини.

Басовий голос у партії лівої руки являє собою довгий тонічний звук (триває 24 такта) та виконує «педальну» функцію. На тлі педалі у нижньому регістрі мелодична лінія у верхньому голосі проростає хроматичним висхідним рухом від *мі* малої до *соль* першої октави. Окрім цього, у перших шести тактах виконавцеві потрібно робити удари по грифу першим пальцем правої руки, які призводять до поштовхів при веденні міху. Отже, створюється перкусійний ефект. Партія у правій руці розпочинається із одноголосного групування восьмих четвірок, а далі з кожним тактом додається новий інтервал з тенденцією збільшення, починаючи з секунди і доходить до терцдецими (квінта через октаву).

Разом з перебивками у верхньому регістрі та басової педаллю у середньому голосі (88-94 тт.) композитор використовує низхідний рух: від звуку *соль бемоль* другої октави до *сі бемоль* першої. Варто виокремити

(такти 96-103): *по-перше* – починається зміна звуковисотності замість звуків, що повторюються по цілих тактах, з'являється мелодичний малюнок.

*По-друге*, мелодія розвивається висхідним секвенційним ходом (кожний сегмент секвенції триває 2 такти), що створює «посилання» до барокових традицій музикування.

*По-третє*, в музичному тематизмі спостерігаємо ущільнення фактури: мелодія дублюється нижнім голосом в октаву. Драматизму додає ще й загальний рух мелодії вгору, з підвищенням регістру.

У (т. 104) звернемо увагу ще один семантичний знак *дзвонівості* – церитмічне угруповання дві шістнадцяті та восьма, що повторюються, яке притаманне для багатьох композиторів. Наприклад, О. Бородин з метою відтворення звучання церковних дзвонів в опері «Князь Ігор» використовував прийом *тембрової імітації дзвонів* (у партіях дерев'яних духових інструментів та скрипок у фінальній сцені першої дії); так само М. Мусоргський – у другій картині першої дії опери «Борис Годунов».

У «Концертному триптиху» В. Власова дзвонове звучання містить середня частина цього епізоду (104-178тт.), побудована у формі діалогу повторюваних акордів у верхньому регістрі та насичених секундових сповзаючих комплексів у середньому. В протиставленні стрімким висхідним терцовим та секстовим пасажам, басовий голос декілька разів крокує по квінтах, створюючи остинатний поступ по тонах „золотої секвенції”.

У подальшому розвитку на перший план у В. Власова виходять темброво-динамічні та інтонаційно-ритмічні модифікації теми, важливим фактором стають артикуляція і штрихи. В партії середнього голосу водночас з цим патерном звучать кластери, що створюють різке дисонансне звучання, а в басу в цей же час звучить вищезгаданий «золотий хід».

Отже, в одному фрагменті тривалістю в (5 тактів) можна водночас помітити синтезування музичних елементів різних епох та стилів у часовому просторовому континуумі: «золотий хід» (бароко), дзвонівість (романтизм),

кластери (творча практика авангарду ХХ ст.). Далі звучать гамоподібні пасажі, у секвенційному викладі, на тлі басу, що рухається по квартах (110-120 тт.).

Цікавим є те, що у цьому розвиваючому розділі відбувається чергування «патерну дзвонів» та звукорядів висхідного напрямку. При цьому ці звукоряди подано в двоголоссі, що спочатку має терцієве розташування, яке потім змінюється на сексти. Слід зазначити, звукоряди мають як мінорний, так і мажорний нахил (натуральний та мелодичний мажор, мінор, лідійський лад). З (т. 118) в музичний тематизм повертається остинатність (у середньому голосі) та басова «педаля» на звуці *es*, але у верхньому голосі залишаються висхідні звукоряди.

Новий музичний матеріал (139-174 тт.) відрізняється домінуванням вертикалі (тобто гармонічними будовами). У партіях всіх голосів звучить тремоло (або пульсація шістнадцятих), втім верхній голос має акордове викладення, в той час як у середньому голосі та нижньому регістрі звучить по одному звуку. Значне ущільнення фактури та збільшення динамічного нюансу дозволяють вважати цей розділ кульмінаційним у драматургії другої частини циклу.

Важливо відмітити (155-176 тт.), у яких можна помітити тему з першої частини, але в дещо трансформованому вигляді: тему подано в інверсійному викладенні, з «дубль-штрихом» на кожній ноті та збільшенні.

За своїм семантичним наповненням ТЕМА скорботна, незважаючи на те, що акордовий склад в першу чергу подібний хоралу, а перманентна ритмічна пульсація шістнадцятих додає образу маршовий характер. Наприкінці другої частини (з такту 176) з'являється тріольний ритм та висхідний хроматичний рух. У (такті 180) відбувається чергування четвертних тривалостей та восьмих тріолей, таким чином утворюючи «сигнальний» ритм, ніби заключний вихор токати увергає людей туди, де звучать труби Судного дня. Цей ефект упереджує появу семантичного амплуа труби, яке з'явиться в наступній частині. На це вказує регістрова вказівка *tromba* на початку третьої частини у

верхньому голосі. Ефект підсилює ще нерозривна послідовність частин: після другої частини третя починається одразу *attacca*, хоча між ними є фермата.

Основна тема третьої частини «Пекло» *Andante maestoso* (тональність – *b-moll*) починається у верхньому регістрі короткими вигуками, побудованими на типових квартових ходах, що виступають певною жанровою ознакою фанфар,

У нижньому регістрі сполучення двох рівновіддалених кварт забезпечує у педальному звучанні ефект своєрідного гулу. До речі, подібне застосування педального ефекту (але у фортепіанному викладенні) виявлено у Ф. Ліста в Сонаті-фантазії «Dante Sonata» для створення аналогічного образу. Так, Я. Мільштейн визначає у Ф. Ліста засіб «акустичного обману»: «Как Данте, изображая шум ада, не говорит «звук» («*suono*»), а «гул» («*tuono*»), подчеркивая этим дисгармонию, царящую в аду (ибо в слово «звук» входит признак гармонии), так и Лист, изображая гул, идущий из глубины ада, стремится к дисгармонии, а не к благозвучию» [120, с. 34]. Далі дослідник визначає, що цей шум відповідає створенню асоціації з наближенням грішників.

Партія у верхньому регістрі звучить як контрастне протиставлення матеріалу попередньої частини: в ній присутня вибагливі, складні ритмічні угруповання, що складно передбачити. Завдяки коротким шістнадцятим паузам та акордовим стрибкам на через октаву мелодія сприймається загострено, дискретно, матеріал подається немов би невеликими «порціями». Водночас з цим, партія у середньому регістрі містить довгі звуки, а у нижньому регістрі звучать рівновіддалені кварта, що є розповсюдженим засобом виразності у стилістиці музичного твору.

У середньому розділі з (т. 206) відбувається зміна тональності: звучить довгий розгорнутий хроматичний пасаж низхідного напрямку, який призводить до кластерного виконання акордів. Наприклад, використовується кластер на правій клавіатурі, який виконується за допомогою чотирьох пальців руки, що складає разом (т. 209). Авторське пояснення в нотах рекомендує виконавцеві в трьох рядах взяти всі 12 звуків октави від *d1* до *d2*. Разом з цим



використовується кластер і в лівій клавіатурі за допомогою наступний вказівок: утримуючи кінчиками 5-го, 4-го та 3-го пальців баци *ges, des, as* в другому ряду (верхня частина клавіатури) потрібно натискати тими ж пальцями всі можливі кнопки на 3, 4, 5, 6 рядах. Нижнім кордоном має бути звук *dl*. За рахунок октавного подвоєння зберігається щільність фактури. Важливим є деякі особливості баянної фактури. На них вказує в загальному сенсі А. Черноіваненко, що «специфічне для баянної фактури гетерофонно-мелодичне багатоголосся концентрує узагальнено-музичні якості (що в М. Бахтіна асоціювалися з «поліфонічним»). Місткість фонізму гетерофонності, бахтінської “поліфонічності” в баянному вираженні демонструє певний гармонізм цього інструменту в естетику ХХ століття. Гетерофонно-поліфонічна фактура баяна ніби то уособлює інформативні колажі сучасності, надихаючи композиторів на програми, традиційно здійснювані силами величезних колективів чи хоча б ансамблем виконавців» [207, с. 263 –264]. Далі знову з’являються квартові інтонації. Після шести тактів висхідної мелодії з синкопованим ритмом (216-221 тт.) в партії правої руки виконується глісандо кластером, в той час, як в басу звучить один й той самий дисонантний акорд.

На думку М. Булди функції правої та лівої руки акордеоніста є принципово важливими: «В акордеонно-баянному виконавстві можна реалізувати будь-які стилі естрадно-джазової музики завдяки використанню специфічних прийомів виконавської техніки, тембрових особливостей інструмента, чисельних видів ударно-моторних засобів та допоміжних ефектів» [23, С. 214]. Варто зауважити, що «... баян у сольних джазових композиціях слід розглядати як маленький ансамбль. В партії правої руки баяніста в основному зосереджена мелодична лінія. Тут важливо уявити собі виконання мелодії чи імпровізації на будь-якому джазовому інструменті (труба, саксофон), чи, навіть, виконання групи інструментів. В партії лівої руки, як правило, зосереджені інструменти ритм-групи (контрабас, акустична гітара, ударні). У цьому випадку проведення соло у супроводі ритм-групи створюють характерну атмосферу джазової манери виконавства»

Секвенційний розвиток з синкопами (234-237 тт.) змінюється «сигнальним» угрупованням (чверть та залігована тріоль вісімками). В партії лівої руки з'являється ще один засіб звукової виразності – вокодер (полівокодер). Мається на увазі імітація звучання цього приладу (електронний пристрій, що конвертує голоси та звуки), який широко застосовується в сучасній академічній та неакадемічній музиці (тт. 243, 245, 251, 253). Композитором нотується лише приблизна звуковисотність. Можливо, за допомогою цього засобу автор намагався імітувати голоси та звуки всіляких чудовиськ у пеклі. Водночас з цим звучать кластери та квінти в партії лівої руки та «сигнальний ритм» і глісандо в партії правої руки у високому регістрі (четверта октава); отже, продемонстровано дуже широкий діапазон використання можливостей баяну. В (т. 255) фактура розріджується, звучать кластери у верхньому регістрі, що рухаються по терціях вгору при збільшенні динамічного нюансу та з уповільненням темпу.

Щодо застосування композитором кластерів, слід відмітити використання цього засобу у контекст сучасної музичної мови. Присутність секунди в гармонічній вертикалі відображає тенденцію панування дисонансу в музиці ХХ ст.

Кульмінація призводить до появи ще однієї партії, де відбувається імітація дзвонів. Два такти звучать на фортіссімо, де згодом спостерігається динамічний спад. У (258-262 тактах) звучить «сигнальний» ритм, хоча монотонний характер зберігається, але за артикуляцією та манерою виконання трансформується в скорботний марш. В останніх двох тактах відсутній тактовий розмір. У лівій руці відтворюється шумовий ефект, що видобувається за допомогою використання повітряного клапану на баяні (шум віддушника).

Застосування композитором подібного шумового ефекту, на наш погляд, спрямоване на енергетичний стан людини, що залишає фізичне тіло. А далі, разом з шумовим ефектом з'являється звукоряд у *D-dur*,

що завершується на п'ятому ступеню: ніби агонія, що свідчить про трагедію, яка відбулася, розчинення останнього подиху життя (163-164 тт.).

В цілому, III частина «Пекло» написана у наскрізній (вільній) формі. Основним структурним елементом для вертикальних будов і для мелодичного руху у фінальній частині триптиху (як і у попередніх) також являється квартовий інтервально-конструктивний комплекс, хоча тут В. Власов звертається до більш сучасних засобів музичної мови. Дисонансне звучання, різкі ритмічні зповзання, елементи сонористичного письма як найкраще відповідають створенню образів руйнування та хаосу, невідворотності кари і жаху. Автор використовує квартовий комплекс, як своєрідний цементуючий елемент для співзвуч *фа-сі-бемоль-мі-бемоль* у низькому регістрі (ліва рука). Ці ж звуки присутні і у фанфарному звучанні (пр. р.) у високому регістрі *сі-бемоль-мі-бемоль-фа*. В кульмінації крізь гул, гуркіт прорізається колокольний дзвін який раптово обривається. Слід зазначити, що у даному кульмінаційному епізоді взаємодія засобів виразності відбувається по принципу контраста, де ущільнення фактурно-гармонічного розвитку поєднується з протилежною тенденцією послаблення динамічного рівня.

Існує думка багатьох музикознавців щодо загального підходу (характерних рис) до композиції XX століття. Наприклад, у посібнику колективу кафедри теорії музики Московської консерваторії «Теорія сучасної композиції» йдеться про весь широкий спектр музичних засобів виразності (переклад з рос. мій – В. Т.) [192].

Для нашого дослідження актуальними є розділи, присвячені гармонії, сонористиці, полістилістиці. Зокрема, посібник містить примірники деяких зразків гармонії XX ст. Перед усім, це вертикаль (одночасні співзвуччя), горизонталь (співзвуччя, що звучать у різний час) і система як ціле. «Закон одночасних співзвуч – вільне застосування дисонансу – в естетичному плані означає, що дисонуючі сполучення є цінними через індивідуально властивий кожному з них ефект звучання, але не в якості засобу відтінення чи

приготування консонансу, як це було у минулі епохи» (переклад з рос. мій – В. Т.) [192].

Вільне застосування консонансу є звільнення його від обов'язкового розв'язування у консонанс. Змінюється система гармонічної функціональності, спостерігається зріст ролі модальності (що спостерігаємо у стилістиці «Концертного триптиху» В. Власова у другій частині (111-121 тт.).

Двадцятому століттю притаманна індивідуалізація тонально-гармонічних структур. Слід вказати також ще один важливий компонент, що відіграє значну роль в музиці ХХ ст. – сонорне поле: сукупність висотних, тембрових і часопросторових факторів. Воно визначається наступними параметрами: *межі*, що визначаються висотними та часовими обмеженнями; *шириною*, яка визначається інтервалом між обмеженнями; *щільністю*, що визначається кількістю висот в полі та їх темброво-регістровою характерністю.

Для щільності сонорного поля принципове значення має інтервальний крок заповнення (*малосекундовий, великосекундовий, квартовий, септимовий, мікротоновий, змішано-інтервальний*), акустичні якості регістрів, тембровий фактор (переклад з рос. мій – В. Т.) [192]. Такі інтервальні кроки можна побачити на початку другої частини «Концертного триптиху» В. Власова (80-85 тт.).

Як зазначає І. Єргієв, «...ідея модерної духовності стала імпульсом для багатьох композицій, пов'язаних з особливими музичними метафорами, часто з біблійними текстами» [54, с. 154]. Автор статті вирізняє засоби, притаманні сучасному музикуванню на акордеоні (баяні): це – атональність, мінімалізм, квазісеріальність, ритміка.

Подібні засоби є у «Концертному триптиху» В. Власова: тональне мислення (часто спостерігаються відхилення як в близькі, так і в далекі тональності); «центр тяжіння» не завжди чітко прослуховується (композитор дає відправні точки-орієнтири, мерехтіння квартового комплексу); мінімалізм (завдяки ритмізації витриманих тонів, трелям, вібрата, мікродинаміці), ритміка (поліритмія, дволінійні поліритмічні структури (27-32 тт.), синкоповані фігури),

фактура (вільна поліфонія), форма (три частини з програмними назвами, семантично пов'язані між собою. Рай (діатоніка, плагальність), земне життя «Спокуса» (хроматизми, зменшені акорди), пекло – (авангардна стилістика, темпи, тональності, інтонація та звуковистоність, сонористичні та шумові ефекти).

Однією з головних ознак сучасного баянно-акордеонного мистецтва І. Єргієв вважає створення нових сонористичних ефектів: «... у нових партитурах виникають кардинально нові звукові кольори, нова тонічність, нарешті, нова графіка: відсутність розмірів, тактових рис, знаків тональності при ключах; вказівки на специфічні засоби виразності: вібрато, кластери, рикошети, не темпероване глісандо в обох клавіатурах, гра «повітряним звуком», алеаторика, ефекти *percussions*» [54, с. 159].

Аналіз «Концертного триптиху» В. Власова свідчить про наявність всіх вищезазначених засобів виразності, які мають широке втілення в сучасному баянно-акордеонному виконавстві.

Картина нідерландського художника «Страшний суд» (як і інші його твори) у плані розшифрування багатьох символів та фантастичних персонажів залишається загадкою. Тема Страшного суду відноситься до числа „вічних” тем-образів мистецтва, який багаторазово актуалізувався у різних його видах та жанрах впродовж майже двох тисячоліть.

У цілому, згадуючи запитання К. ван Мандера: «Хто був би в змозі розповісти про всі ті дивовижні думки, що блукали в голові Ієроніма Босха, які він передавав за допомогою кисті, і про ті привиді і пекельні чудовиська, які часто більше лякали, ніж потішали того, хто на них дивився» (переклад наш – В. Т.) [114, с. 98], В. Власов надає одну із можливих відповідей у своєму «Концертному триптиху».

Аналіз триптиха В. Власова і порівняння його з першоджерелом – картиною І. Босха «Страшний суд» – дозволив попередньо визначити тип програмності, але залишив ще деякі запитання пов'язані з інтерпретацією живописного твору.

По-перше, це не зовсім точне визначення першоджерела (один чи два триптихи І. Босха), на що посилаються деякі дослідники.

По-друге, авторські назви частин не зовсім відповідають змісту живописного триптиху всесвітньовідомого художника і природньо ускладнюють трактовку ключових фрагментів біблійної картини Страшного суду в музичному втіленні.

## **2.2 А. Гайденко. Другий концерт для баяна з оркестром: авторська концепція та виконавська реалізація**

Особливе місце в творчому доробку відомого українського композитора (харків'янина) займають твори для баяна та акордеона молодих та досвідчених виконавців. Він досить часто використовує баян у симфонічній партитурі: Концерт для баяна з оркестром (1974 р.; ред.1995 р.), «Концерт для акордеона і струнного квартета (2000), Концерт для оркестру «Курські карагоди» (1979).

Т. Большакова зазначила, що композитору притаманні такі стильові принципи: «...перетворення фольклорних інтонацій, поєднання романтичного світовідчуття зі складною сучасною поліритмічною і гармонічною мовою, яка базується на тональній основі» [19, с. 69-80].

Композитор працює в широкому «інтонаційно-жанровому полі». Його музичні уподобання формувалися під впливом творчості І. Стравінського, Д. Шостаковича, Ф. Пуленка, Б. Лятошинського. Звернення до фольклору слов'янських народів (балканського, молдавського, польського, словацького, румунського, угорського) свідчить про інтерес митця до «мультикультурного» обміну. Інтонаційні взаємовпливи А. Гайденко не декларує, а творчо переробляє, використовуючи ритмо-мелодичні та ладові знахідки з народної музики різних національностей.

Так, музична культура балканських народів викликала у автора необхідність використання специфічної баянної техніки, притаманної цьому регіону, наприклад: ритмічні інтонації, складні тактові розміри, мелізми, репетиції, тремоло різних видів. Французький мюзет обумовлює своєрідність

виконання тріолей, артикуляції, акцентів та своєрідного тембру. Звісно, така музика композитора приваблює виконавців та слухачів яскравим національним колоритом, оригінальністю, щирістю висловлювання.

Купальська тема давно цікавила автора: свідченням цього є його кантата «Чотири дійства» для солістів, хору та симфонічного оркестру. Зміст картинної програмності першої частини Другого баянного концерту А. Гайденка – показ обрядового дійства в дохристиянській Київській Русі. З іншого боку, стиль мислення композитора та семантика його творів для баяну є іманентно-музичними, визначені на ґрунті новітнього інтонування, жанро-формотворення.

Отже для сучасного музикознавства **Другий концерт для баяна з оркестром А. Гайденка** з точки зору виконавського досягнення неофольклористичної концепції є вельми цікавим.

Стосовно Концерту для баяна А. Гайденка в музикознавчих джерелах зазначені окремі аспекти зацікавленості твором. А. Лебедев узагальнює, що: «...в жанрі концерту для баяна з оркестром абсолютно особливим чином опинилися адаптовані принципи романтичної естетики XIX століття, де баянний концерт надає широкі перспективи жанрово-стильовій взаємодії, <...> синтезу традиційних і нетрадиційних для камерної музики виразних засобів» (переклад з рос. мій – В. Т.) [99, с. 163-166]. Про вплив театральності на драматургічну будову Другого концерту А. Гайденка зазначає дослідник А. Єрмоєнко [56, с. 112-120].

Твір створений за проханням заслуженого артиста України Олександра Володимировича Міщенка, Другий концерт для баяна вперше прозвучав на сцені Харківської філармонії у супроводі камерного оркестру восени 2006 р. з великим успіхом.

Відомо, що початковим імпульсом для створення програмного твору є мистецькі враження, події та явища, які обумовлюють позамузичні впливи на той чи інший авторський задум. На цій основі, на думку Л. Кияновської формується «... випереджальна модель музичного твору<...> завдяки позамузичним поняттям і описам, проте з уявною перспективою музичного

втілення» [81]. Цей вислів є цілком слушним щодо Другого концерту для баяну з оркестром А. Гайденка.

Зацікавленість українським етносом, його міфологією як складовими сучасного буття культури є основним джерелом творчого натхнення композитора. Художній світ музики для баяну звернений обличчям до історії України, її філософського свідогляду та відтворення «української картини світу» через осучаснене відтворення народних обрядів, переінтонування українських дум, пісень та танців, через програмні назви, авторські вказівки на прафолькорні джерела, міфологічні сюжети та асоціації, пов'язані з історико-культурним минулим.

Основна тема першої частини (*Andante maestoso*) відбиває архаїчну семантику музичної мови (1-9 тт.). Фактурно вона викладена одночасно в двох партіях: партії баяна і оркестровому tutti (вигук двох акордів в басу з тритонною інтервалікою). Варто відмітити значення тритону як конструктивного елементу: так, збільшена кварта в оркестрі (висхідна a-dis) енгармонічна зменшеній квінті в партії баяна (a-dis в низхідному вигляді). При написанні тематизма автор свідомо запозичував інтонації купальських пісень з вигуками з метою моделювання національно забарвленої картини народно-обрядового дійства (1-13 тт.). Звідси така стильова риса жанрової драматургії Другого концерту для баяну А. Гайденка як синкретизм сольного та колективного музикування, як відображення єднання людей під час обрядового дійства (на відміну від європейської традиції концертності як смагання).

Лейтінтонація тритону пронизує всю першу частину концерту. З неї розпочинається важливий елемент теми – *Pesante* (оркестрове повторення т. 3), в той час, як баян після тривалої трелі (на тоні dis) виконує новий тематичний елемент, що побудований на хроматичних пасажах секстолями та квінтолями. Цей метроритмічний малюнок створює асоціативний ряд – імітацію святкового гуляння (ігри біля вогнища, ворожіння, купання та пошук квітки папороті). Назвемо це тип музичної семантики звуконаслідуванням (спираючись на асоціативність сприйняття навколишньої природи).



В подальшому розвитку музичної драматургії твору він буде відігравати визначальну роль. Важливим є також тематичний контрапункт (тт. 4-7 у лівій руці партії баяна), що являє собою тематичну лінію з характерною синкопою четвертої долі на септими та складається з трьох сегментів, кожен з яких обігрує тритоновий комплекс. Звідси ладова структура теми вкрай нестійка.

Завершується експозиція оркестровою відповіддю теми *Pesante* в іншій фактурній версії: варіантне проростання, синтаксичне збільшення (3-х-тактове проведення акордової поспівки), метро-ритмічна зміна, типова для архаїчної стилістики. Відзначимо, що експозиція побудована за принципом варіантного проростання, відповідного наскрізному сюжету, що в подальшому надасть розмаїття тематичних блоків – картин народного свята. Цифра 1 вказує на умовну межу між експозицією основної теми і появою нових тем, що створюють мереживо емоційних вражень слухача та виконавця. Так, в партії баяна вперше звучить чиста діатонічне забарвлення у вигляді тризвуку в тональності *Fis-dur* (10-13 тт.) в арпеджованому вигляді, що створює асоціативний зв'язок з природними явищами (вода, струмок). В оркестровому звучанні на *sf* присутні «акорди-удари»: їхня енергетика створює імпульсивність загальної танцювальної аури дійства. На цих танцювальних ритмах будується розвиток музичної драматургії. Наприклад, на ритмо-формулах зі змінним розміром (9/8; 11/8; 6/8) виникають діалогічні переклички *tutti-solo*. Отже, стилістика «танцювального блоку» (10-19 тт.) відрізняється повторенням ритмічних формул, зміною метроритму та діалогічною структурою (оркестрові переклички із солістом-баяністом).

Після закінчення танцювального блоку в оркестрі звучить новий, короткий сегмент (ц. 2; 20-27 тт.), що характеризує мінорний квартсекстакорд тональності *b-moll* (який за мелодикою нагадує українську купальську пісню). На неї «нашаровуються» інші голоси, що заважають їй утвердитись: це секундові синкопи з підголосками в партії баяна.

Наступний тематичний блок (28-33 тт.) розпочинається інтонаційною темою, яка використовується в українській протяжній ліричній пісні у XVIII-

XIX столітті. У контексті Другого концерту для баяну з оркестром А. Гайденка унааявлено звуковий образ архаїки, пов'язаний з національним українським колоритом. Поряд з цим, композитор знайомить слухача та виконавця із жанром коломийки, поширеного на території Західної України.

Поспівки звучать на тлі тонічного тризвуку із секундовим тоном. Окрім того, ситуацію ускладнює поліметрична організація: 5/4 і 6/4. Так відбувається перехід до нової звукосфери: ладові структури сталої хроматики «нашаровуються» на діатоніку, де згодом з'явиться купальська пісня (ц. 3; 40-41 тт.).

За три такти до (ц. 4) починається важливий драматургічний етап: це принцип діалогу – переключок соліста-баяніста із різними оркестровими голосами на (*arco-pizz*). Концертний принцип відтворює наскрізний розвиток аж до першої кульмінації («драматургічний профіль хвилі», за В. Бобровським). Ц. 5 – короткий варіант «танцювального блоку» (т. 6), що відрізняється від попереднього яскравими акцентами і динамікою (від *p* до *f*): цей танцювальний вихор з гострим синкопованим ритмом складає розвиваючу функцію I частини «В ніч на Купала». Завдяки переключкам баяна з оркестровими голосами композитор створює архаїчні образи танцю (ц. 6). Згодом ритмічний оркестровий програш на темі купальської пісні призводить розвиток до кульмінації (ц. 7), де поліфонічно об'єднуються купальські “заклики” з темою «водяної стихії», партію якої виконує баян (тридцять другими тривалостям).

У ц. 7 відбувається фактурне ущільнення танцювально- синкопованої теми (з паралельним рухом септим) на тлі колоритної гармонії у партії баяна (58-66 тт.). Збільшений тризвук – як атрибут казкового світу у поєднанні із діатонічним арпеджіо. Зазначимо, що основна тема в партії оркестру в межах кварта будується як секвенція з двох малих секунд, на відстані між якими збільшена секунда, що створює колорит архаїчного світу: цей етап розвитку (від ц. 7 до ц. 9) сприймається як єдиний динамічний злет. Композитор спирається на принцип «блочного» комбінування різних тем-

образів. Так, в (ц. 8) тема купальської пісні звучить у зміненому вигляді (ритмічне збільшення, зменшення діапазону на тлі пульсуючого басу). На зміну обрядовим картинам купальської ночі приходять картини природних стихій (вогню, води, нічі). Тематизм у цифрі 9 є подібним до цифри 7, що підкреслює його драматургічну вагу: природа поглинає людину, її переживання «розчиняються» (ц. 10).

Ствердження купальської теми на *forte* звучить як ефект усвідомлення її магічної сили. Це – основна кульмінація твору, що природно переходить в заключення. (Вважати розділ репризою не можна, бо його звуковисотність не відповідає експозиції: центральний тон «с», а згодом – «d», іноді обігруючи тритон у співвідношенні *g-des*).

В цілому, образний зміст цієї частини хоча і підпорядкований відтворенню купальського свята, авторський задум в цілому є більш глибинним і розкриється пізніше, *post scriptum*.

Основна тема повільної частини Концерту (*Lento*) відображає купальське свято в ліричному ключі. Неквапливі хороводні рухи зосереджені на остинато в партії віолончелі *pizz.*; у соліста використовуються тремоло струнних, трелі, квартолі та секстолі (98-112 тт.), містичні «перегуки» (122-128 тт.). На такому інтонаційному матеріалі будується розробка, що закінчується синкопованою темою у баяна соло (т. 146), яка поєднує попередній тематизм з затиханням кварто-квінтової гармонії – символ загадковості та нескінченності свята.

У фіналі Другого баянного концерту А. Гайдена купальське дійство сягає кульмінації. З метою динамізації автор запозичує цитати – теми двох народних пісень: «Ой чия ж то рута-мята» (165-173 тт.) та «Чогось милий затужив», які виконують функції головної та побічної партій сонатної форми (205-208 тт.). При цьому інтонації звучать в діалогічному викладенні: спочатку в оркестрі, згодом у баяна. Активізується поліфонічний розвиток; сприйняття різнохарактерних картин (в іграх-танцях-забавах) є продовженням попередніх подій, відображених у синкопованих ритмах, акордових та динамічних

перегуках. Завершальна каденція побудована на матеріалі побічної теми та повільної купальської, які в темпі *rubato* поліфонічно поєднуються.

Реприза головної партії викладена, як і в експозиції, паралельними квартами (в тональності *g-moll* у правій руці і лівою рукою в *d-moll*), що утворюють політональне сполучення. Тож реприза дещо спрощена і закінчується кодою – в партії оркестру з віртуозними пасажами солюючого баяну (в розмірі 7/8).

Отже, творчість А. Гайденка для баяна віддзеркалює загальні підвалини національного відродження мистецтва України у 90-х–2000 роках. Давнина як історична категорія культуротворчого процесу є складовою сучасних концепцій музики; отже, його творчість – яскравий манифестант цієї тенденції. Семантика музичної мови його творів є відбиттям неопантеїстичного світобуття. Автор свідомо вказує на архетип історичної давнини та його ментальні ознаки в українській музичній культурі, щоб виконавці та слухачі змогли визначитися та розуміти стиль оригінального баянного твору. Зацікавленість українським етносом, його міфологією як складовими сучасного буття культури є основним джерелом творчого натхнення композитора. Художній світ музики для баяну звернений обличчям до історії української культури, її картини світу через відтворення народних обрядів, переінтонування українських дум, пісен, танців, і тому числі – через *програмні назви, авторські вказівки на переосмислення прафольклорних сюжетів, особистісні асоціації*, пов'язані з історико-культурним минулим різних слов'янських народів.

З точки зору виконавської реалізації програмний Другий концерт для баяна з оркестром А. Гайденка містить низку труднощів для молодих баяністів: виконання у швидкому темпі віртуозних псажів, специфічно-баянних прийомів гри терціями, секстами, дводольні рикошети.

Концерт №2 створювався для п'ятирядного інструменту, виконавець може (за потребою) використовувати усі ряди на правій клавіатурі, оскільки таке виконання значно полегшить завдання у подоланні технічних труднощів.

«Стильність гри» (М. Давидов), зумовлена виконавською майстерністю, що містить динаміку, агогіку, артикуляцію, штрихову техніку, темброву експресію. Власне, від розуміння програмної концепції твору залежить не тільки його жанровий статус (концерт паритетного типу), або успіх виконавця-інтерпретатора. Головне – визнання стилю мислення композитора як суголосного мультикультурному виконавству ХХІ століття.

Семантика «предковічних часів» зумовлює архаїчність музичної мови (поспівки, тритоновість, поліритмія) та пошук виконавської реалізації драматургії циклу. Твори композитора можна впізнати з першої інтонації: вони звучать як сучасна музична мова. Стиль А. Гайденка вирізняється органічним синтезом фольклорних принципів та музично-мовних засобів (поспівок, ритмо-фактурних формул), що підпорядковані симфонічному розвитку. Музична драматургія твору побудована на принципі діалогу концертуючого соліста-віртуоза та виконавцями камерного оркестру. Концертність як фундаментальний жанровий принцип зумовлена етнічною репрезентацією інструментального стилю солюючого баяну

### **2.3 В. Зубицький Соната № 2 для баяна «Слов'янська»**

Соната № 2 для баяну В. Зубицького має програмну назву (на відміну від першої сонати), що свідчить про намір композитора пояснити свій задум. Вочевидь, йому вже не вистачало класико-романтичних алюзій на жанрову модель сонати. Додамо, що на час написання цього твору вже існувала традиція більш вільного трактування циклічності у сонатному жанрі (приклади творчості І. Стравінського, Д. Шостаковича, П. Гіндеміта, Г. Малера).

В. Зубицький відноситься до генерації композиторів-вісьмидесятників, чия творчість була ознаменована, з одного боку, постмодерністськими викликами (тяжіння до складної мови, множинності художності світів в одному творі, поліжанровості та метастилію), з іншого – відчуженням від музичних штампів та світоглядних ідеалів культури „багатонаціонального СРСР”. Іншими словами В. Зубицький отримав високопрофесійну композиторську

школу ще за радянських часів, однак розквіт його таланту відбувається за часів незалежної України. Звідси ми вважаємо його не тільки національним композитором, чия творчість є окрасою сучасної української культури, але і світовим митцем «людиною світу».

Його талант витримав пробу на міцність у багатьох країнах. Твори композитора активно виконуються всюди, де люблять баян (акордеон). В контексті теми дисертації Друга соната для баяну В. Зубицького є актуальною з багатьох причин.

По-перше, вона має авторську установку на програмність узагальненого типу, що в сонатному жанрі є рідкісним явищем. Соната як жанр і як форма зформувала іманентно музичну логіку, зміст якої полягає у наявності у експозиції двох образних контрастних сфер, які вступають між собою діалектичні зв'язки (перший закон діалектики «боротьба двох протилежностей»), і мають на закінченні виявити закон «заперечення заперечень», або нову якість показаної в «сонатному сюжеті» драми («світ – людина»), а люди у ній герої. Іншими словами, соната не потребує вербально зображальних уточнень та пояснень: це царина іманентно музичної змістовності. Усі ці якості сонатного жанру є наявними у баянному творі В. Зубицького: з одного боку, це монументальна картина світу зі своєю філософською концепцією, яка документує світ сучасної людини з її нагальними потребами та переживаннями.

З іншого боку, цей віртуозний твір є свідченням новаторського прочитання канону жанру, який підпорядкований волі його творця. ось чому Друга баянна соната є шестичастним циклом, який виконується як одночастинна форма. Такий принцип в історії музики відомий як Лістовський зразок великої сонати. Тому виконавцю інтерпретатору цієї музики необхідно мати право на її виконання, оскільки вона потребує блискучої технічної підготовки, але й суто людської зрілості, душевно-духовного досвіду.

Перейдемо до обґрунтування авторської концепції обраного твору у світлі заявленої програми. Особиста філософія музиканта підказала йому оригінальну ідею національного самовизначення через метафору «Слов'янська». Якими ж є основні інтонаційно-подієві концепти цього твору? Коротко визначимо їх як:

– перша тема – «зов Буття» – могутні акорди, що спускаються з небес до низу. в амбігусі чистої кварта (1-3 тт.).

– побічна тема («образ людини») звучить на тлі квінтового бурдону: у росо *tranguillo*. Це поспівка з елементами фрігійського та міксолідійського ладів із зупинкою на нестійкому II ступені. Вона варіюється і через (ачелерандо) і синкопований ритм підводить до повторення висхідної акордової інтонації, скороченої до одного остинатного тону (з підтримкою інших фактурних шарів; зокрема тритон в басовому регістрі). Семантика цього звучання сприймається вже більш напружено. Відповідь на питання могутнього закликту надається як образ народження людини, наче у картині творення світу з'являється його господар – людина. Отже, асоціативний ряд, створений композитором у вступі як протистояння об'єктивного (буття) та людської душі, яка народжується містить програму майбутнього сонатного сюжету як типово сонатної драми.

Перший розділ *allegro barbaro* – розгорнута монокомпозиція на основі токатної теми, яка накладається на постійний остинатний фон, запозичений з побічної теми вступу. Якщо «розшифровувати» латентну програмність, то цей образ дорівнює *homo agens* людина яка діє, або головній партії сонатної драматургії бетховенського типу. Ця тема як стрімкий рух життя має авторську вказівку *barbaro* як натяк на молодість людства. Архаїчний дух цієї музики підкреслюють терпкість вертикалі (кластерно секундово або кварто-квінтові співзвуччя). Розбігаючись великими колами варіантних трансформацій висхідної токатної поспівки, токатний рух зростає до генеральної кульмінації і на ній завершується, утворюючи відкриту форму-композиції.

Так завершується однотемна експозиція сонатного циклу, в якій не відбулась класична сонатна схема. Забігаючи наперед, вкажемо, що сонатний принцип формотворення в Другій сонаті В. Зубицького діє на рівні макроциклу (шість частин) як розосереджена сонатність.

Друга частина циклу виконує функцію побічної партії лірико-споглядального характеру. основна тема відрізняється досить мовленнєвим засобом інтонування. Про це свідчать складний метр (5/4), вузький амбітус двох та більше зщеплених терцій (*a-c; d-h*), примхлива ритміка та алюзії на архаїчні заплачки та гукання. Драматургія цієї частини буде мати розвиток за рахунок нових тем з національно-визначеними ознаками музичної мови. Тобто авторські роздуми (кружляють по далекій історії слов'янського світу, відтворюючи то загальносхідний колорит то гуцульську коломийку.

Третя частина – танцювальна, з алюзіями на функцію скерцо, як традиційну складову сонатно-симфонічного циклу класичного типу.

Замість фіналу IV частина В. Зубицький пропонує ще одну повільну частину (*Largo assai*) яка за семантикою є «голосом автора», роздумами в стилі Д. Шостаковича над глобальними проблемами людства. Таке трактування циклу можна пояснити лише втручанням філософського начала музичної композиції, свого роду *симфонізації* баянної культури музикування яка була суто інструментальною, тобто ігровою (звідси віртуозність, домінантність танцювального та пісенного жанрів). Ця риса є новаторською для загальної оцінки стану баянної музики, яка в творчості В. Зубицького набирає обертів і підіймається до висоти філософського узагальнення. Ідея словянства як цивілізації втілена в творі митця через відмову від конфлікту між буттям і людиною. Молодий композитор має віру і надію на людину, яка подолає усі перепони і буде радіти життю (оптимістична концепція).

V частина *allegro* – показ різних станів людської душі через контрастні образи та пошук, яким чином сучасна людина має вийти з кризи.



Нарешті, фінал – VI частина завершує сонатну драматургію поверненням токати як уособлення стихії, як життєдайного оптимістичного вирію незламного людського духу.

*Резюме.* Соната № 2 В. Зубицького для баяна «Слов'янська» стала не тільки віртуозним творінням з цікавою авторською програмою, але справжнім відкриттям можливостей баяну як академічного інструменту. Іншими словами, автор не тільки виконав усі канони жанру, але й перевершив камерний хронотоп сонати, створивши симфонічну концепцію, сміливу за змістом (образ слов'янського світу нахшталт «Слов'янської симфонії» Б.Лятошинського) та оригінальну за формою (яка є генетично близькою до сюїти, але перевершує її за рахунок наскрізного розвитку пов'язаних між собою частин). В цілому композиція і драматурія твору породжена іманентно-музичними законами, підкореними Красі та Гармонії світу, в чому, на наш погляд, і полягає авторська ідея – концепція теми слов'янства.

Завдяки обраній програмі (хоча і досить фрагментарно утіленій через систему іманентно-сонатної логіки) композитор йде новаційним шляхом, при цьому порушує класичну модель сонатної форми, втім вдається до романтичного досвіду (зокрема, програмних сонат Ф. Ліста).

Ставлячи завдання показати сучасний світ людини кінця ХХ століття, він обирає образи зовнішнього світу, який може бути чужим людині, але якщо у Д. Шостаковича скерцо і токати є увиразненням «образів зла», то у В. Зубицького вони переосмислені в міфо-поетичному сенсі, як природні сили архаїчного світу, в якому народжений Антропос перемаже усі спокуси та перепони та буде йти далі, до світла.

#### **2.4 А. Сташевський «Давньокиївські фрески» сюїта-зошит для баяна»**

Обраний для аналізу програмний твір Андрія Сташевського – одного з яскравих представників сучасної баянної школи Східної України – є яскравим свідоцтвом мистецького пошуку, увиразненням філософсько-історичного

та поетичного мислення митця. Як багатогранна особистість (баяніст, педагог, композитор, науковець) митець у своїй діяльності втілює нові ідеї та відповідні прийоми виконавської майстерності, жанрово-стильові моделі, специфічні виражальні засоби.

*Завданням* підрозділу є виявлення жанрово-стилістичних ознак програмності як авторського задуму твору А. Сташевського «Давньокиївські фрески», присвяченого суб'єктивним уявленням митця про стародавню архітектурну пам'ятку, чия історія складає архетип національної самосвідомості сучасного українця.

Загальновідомо, що походження музичної діяльності людини іде з далекої глибини тисячоліть. Ще з часів становлення первісного суспільства, спочатку музика існувала виключно як прикладне мистецтво, була грою, частиною життєдіяльності людини у тісному поєднанні з словом, піснею, танцем. Генетично зумовлений синтез різних видів художнього вираження людського сприйняття панував у світі до XVI ст. нашої ери. У зв'язку із умовами побуту та культурними традиціями симбіоз живопису та музики діяв на ґрунті інструментального музикування, яке мало свої програмні передумови на певні події, релігійні уявлення, зображення навколишньої природи. Саме такий тип музичної творчості сформував ладову семантику та інтонаційно-тематичних елемент як уособлення культурно-«генетичного коду» авторського висловлювання. Варто пам'ятати про інструментальні награвання (сигнальні, ритуальні, змагальні) та наспіви. У той же час відбуваються спроби виконавців виражати природні явища саме музичними засобами виразності.

Принцип поєднання засобів виразності у різних художніх джерелах видозмінив онто-сонологічну природу, однак інструментальна музика залишилася складовою цілого (синтезу мистецтв). Залежність музики від слова, живопису, архітектури, жесту, руху, обрядової дії мала особливу вагу, починаючи від фольклору в традиційній культурі та в доби бароко – у професійній музиці Західної Європи. Риторика, знаковість, символізм

домінували як «...поєднання ефектної нормативності та репрезентованої свободи» (переклад з рос. мій – В. Т.) [105].

У контексті нашого дослідження подібний вплив мистецтв здійснювався на основі виключно музичних принципів інтонування, що слугувало додатковим стимулом у розвитку індивідуалізації музичної мови сучасних українських композиторів-баяністів.

«Давньокиївські фрески» А. Сташевського, окрім програмної назви, мають авторське уточнення – «сюїта-зошит», в якому, на нашу думку, знаходиться ключ до розуміння сутності заявленої композитором програми. Зошит (=альбом), по-перше, є цілісним художнім документом, що містить інформацію про взаємопов'язані події тої чи іншої епохи, що розташовані у часовій перспективі (лінійній послідовності).

По-друге, сторінки зошиту – це як площини, на яких розташовані зображення – фрески собору Софії Київської.

Фрески у Соборі Софія Київська за різною інформацією були створені у середині XI століття майстрами, яких Ярослав Мудрий запрошував із Константинополя. Однак існують твердження, що і київські умільці доклали чимало зусиль до оздоблення храму. Взагалі храм Софії Київської – це філософська програма зі своєю національною ідеєю, вираженням духовності українського етносу, християнським світосприйняттям.

Фрески храму – це своєрідна книга, на яку можна дивитись зліва-направо, зверху-вниз. Картини живопису діляться на три групи: євангельські легенди; біблійні переклади; житійний цикл присвячений покровителям княжого роду. Християнські розписи, що прикрашають стіни, за задумом князя мали просвітити людей які здебільшого були неписьменні, адже країна була язичницькою. До сьогодні із п'яти тисяч квадратних розписів, що були створені у XI столітті, збереглися трохи більше третини.

У сюїті-зошиті дев'ять частин, кожна з яких має програмну назву. Цикл відкривається номером, який має підзаголовок «Похмурий світанок (Інтрада)». В ньому композитор втілює образ оціпенілої застиглості і одночасно

широкої та просторової безмежності ранкової природи. Таке створення картинних образів відбувається завдяки застосуванню композитором комплексу засобів, передусім, мелодійної, ритмічної, ладо-гармонійної остинатності, що реалізується у різних фактурних пластах. У нижньому регістрі А. Сташевський використовує октавний остинатний бас, на який нашаровується низхідний тетрахордовий рух (*e-d-c-h*) у верхньому регістрі (1-20тт. ).

Таким чином, між обома регістрами встановлюються певні метро-часові взаємини, які порушують регулярну акцентність, створюючи ілюзію плинності, «широти дихання», безкінечного простору. У нижньому регістрі басова лінія при дводольному розмірі пульсаційно рухається на три (1-8 тт.), переходячи на дводольне вимірювання часу в (т. 9). Рух шістнадцятими низхідного тетрахорду у верхньому регістрі вписується у дводольну вимірювальну схему, проте між групами шістнадцятих є паузи, групи нерівномірні за розміром (одна група, дві, три, п'ять), що також порушує інерцію сприйняття і слугує часовому розбалансуванню повторюваних фактурних елементів у просторі. Остинатний бас згодом підпорядковується системі дводольної пульсації (12-13 тт.), а шістнадцяті низхідного тетрахорду у правій руці перетворюються на секстолі, а в (14-15 тт.) такий ритмічний малюнок ще більше подрібнюється до тремоло (т. 16). Це знаходить відгук в басовій партії, в якій чверті переходять у шістнадцяті та секстолі.

В результаті досягається «розмитість» часу, відчуття незафіксованості, нестабільності та плинності, а з точки зору простору створюється об'ємність звучання. Широта простору моделюється також завдяки форшлагам у партії лівої руки, які, як відлуння, подвоюють (розширюють) основні басові тони.

У другому розділі Інтради (20-29 тт.) діє тільки ритмічна остинатність в одноманітному руху шістнадцятими, які породжені низхідним тетрахордом в (т. 20), який наче розростається, захоплюючи діапазон знизу та згори, розсуваючи простір. В партії лівої руки відбувається рух восьмими, згодом такий ритмічний малюнок підключається і в правій руці (т. 23).

У репрезі остинатність на короткий час порушується проголошенням широких акордів на тлі ритмоформули в різних звуковисотних та ритмічних варіантах, проте вона знов поступово встановлюється в різних шарах фактури у вигляді педальних акордів (у партії правої руки) і повторень ритмічної формули (у лівій руці).

Інтрада вливається в наступну частину «Билина». Багато дослідників вбачали у Билині відлуння давньої історії. На нашу думку, позначення цього є своєрідною трансмісією фольклорного жанру. Така епічну оповідальність композитор відтворив завдяки композиційно-драматургійній будові, фактурній організації та використанню стилістичних засобів.

Частина складається з трьох розділів, наче уподібнюються уступам думи, які вибудовуються за висхідною драматургічною лінією. Інтонційно-стилістично вони близькі оскільки побудовані на пісенному тематизмі, головним засобом розвитку якого є варіантно-варіаційний стиль. Архаїчний колорит створюється композитором завдяки малоіндивідуалізованих інтонацій – низхідного пентахорду від V до I ступеню. Згодом відбувається обігравання натурального мінору (т. 1), терцієвих поспівок (т. 2), а також через опору на діатоніку, з рідкими відхиленнями від неї в подальшому розвитку.

Першому розділу сувору оповідальність надає регістрове розташування тематизму в басовому і середньому регістрах з перевагою малої октави та захопленням верхньої частини великої та нижньої частини першої октав. Розвиток у наступних «строфах» відбувається за рахунок ускладнення фактури шляхом введення контрапункту в другому і третьому розділах, гетерофонного потовщення мелодійної лінії в третьому розділі.

Басова лінія у нижньому регістрі першого розділу замінюється акордовим викладенням басу у другому, повертаючись до одноголосного викладення в третьому, що в (т. 23). перетворюється на фігурації довжиною тридцять другими. Названі прийоми сприяють розширенню фактури (А. Сташевський використовує запис на трьох нотоносцях), саме тому відбувається збільшення діапазону, і відповідно, обсягу звучання, сприяючи динамізації музичного

процесу. Динамічності цій частині надає застосування фігурацій в басовому регістрі, вступ яких позначає момент кульмінації на *ff*. Завершується билинна розповідь широким акордом на звуках діатонічного пентахорду у межах великої сексти (*g-a-c-d-e*).

Третя частина «Набат. Дзвони Святої Софії» починається імітацією дзвонів, які в давні часи виконували декілька функцій: перша – заклик вірян до Літургії; інша – інформаційна. Саме так відбувалося сповіщення людей про надзвичайні події. З огляду на першу частку назви можна припустити, що йдеться саме про сповіщення.

Остинатна формула імітації дзвонів побудована на висхідному мотиві, в якому послідовно комбінуються хід на зменшену квінту звуків (*e-b*) і велика терція (*d-fis*). Нижній звук *e* затримується, утворюючи невелику педаль, (відлуння дзвонів), що надає звучанню об'ємності. Мотив повторюється зі зсувом на велику секунду вниз, потім повертається до висхідного звуку *e*.

На остинатну ритмоформулу (т. 5) нашаровується фігурація шістнадцятими, що імітує більш дрібні дзвони. Від т. 6 остинатна формула починає рухатись вгору на велику секунду, велику терцію (т. 3), при цьому її внутрішня структура (комбінація тритону і великої терції) залишається незмінною. Рух шістнадцятими змінюється на низхідну формулу (13-16 тт.), яка є своєрідною варіантною інверсією основного набатного мотиву: вона побудована на ходах на велику терцію і зменшену кварту. Цей мотив контрапунктично (зі зсувом у часі на одну шістнадцяту) поєднується із остинатним мотивом в партії правої руки, який, у свою чергу, продовжує освоювати звуковисотний простір переміщенням вгору і вниз.

Ефект нашарування двох ліній посилюється їх розміщенням в одному регістрі в межах першої октави. Між початком обох мотивів (висхідного та низхідного) кожний раз зберігається інтервал зменшена квінта, що слугує утриманню ладової специфічності. Розбалансування у часі партій у двох регістрах створює ефект відлуння, «розмитого» звучання» дзвонів у повітрі. В наступному шеститакті повертається фактурна ідея поєднання набатного

мотиву в партії правої руки з рухом шістнадцятими в партії лівої. В (т. 23) звучання укрупнюється завдяки акордовій фактурі, яка розташовується у верхньому та нижньому регістрах.

У басовій партії відбувається розшарування акорду на бас, який утримується, і інтервал, що на нього «напливає» (за структурою акорд є малим септакордом зі зменшеним тризвуком з пропущеною терцією). У середньому регістрі представлений педальний голос, на який накладається акордова партія правої руки у вигляді – збільшеного тризвуку. Полішаровість фактури надає звучанню об'ємності і глибини.

У наступному фрагменті (33-36 тт.) виникає нова фактурна ідея – глісандо від акорду до акорду в межах першої і другої октав: від великого септакорду з мажорним тризвуком із подвоєнням септими внизу до малого септакорду з мінорним тризвуком, також із подвоєнням септими, на тлі терцій в басу, які сукупно утворюють зменшений септакорд.

Новий фрагмент (37-40 тт.) побудований на імітуванні невеликих дзвонів інтервальними ходами дрібними тривалостями в партії правої руки на тлі широких перекидань крупними тривалостями терцій і секунд від басу до другої октави в партії лівої. В (41-44 тт.) повертається фактурна ідея з глісандо, яка на драматургічному підйомі переростає в «передзвони» дрібними тривалостями в обох партіях, що нарешті, підводить до кульмінації, вирішеної за допомогою виходу в сонористичну звучність шляхом кластерного тремоло на *ff* на тлі остинатних шістнадцятих, які переходять у витриману акордову педаль.

Форма цієї частини подібна до мозаїки, адже складається з коротких фрагментів (від 4 до 8 тактів), кожен з яких репрезентує певну фактурну ідею імітації дзвонів. Мозаїчність поєднана із наскрізною драматургією, що реалізується за рахунок фактурних перетворень і приводить до головної кульмінації, яка відбудеться наприкінці частини. Гучні дзвони поступово затихають завдяки зменшенню звучності і ремарці *morendo*. Завершальний розділ побудований на поєднанні низхідної формули звуків *gis-fis-cis-a*

шістнадцятими і витриманих акордів-педалей. В останніх чотирьох тактах акорд звучить від *ff* до *pppp*, затихаючи на ферматі.

Отже, від вступної «Інтради» до «Набату» вибудовується висхідна драматургічна лінія, в якій помітні риси наративності. Проте кожна з розглянутих картин є яскравою за допомогою використання комплексу засобів, послідовність яких утворює оповідальну арку епічної розповіді минулих літ.

Частини після третьої частини утворюють своєрідне лірико-жанрове інтермецо між тривожним «Набатом» (№3) і «Як на річці-Сольниці було» (№3). Ці розділи – «Хороводи» (№ 4), «У гаях та дібровах» (№ 5), «Награвання» (№ 6), «Розваги скоморохів» (№ 7) – об'єднані світлою безтурботною образністю, ніжним, ігровим колоритом.

Пластика хороводного руху відтворена в четвертій частині «Сюїти-зошит» за допомогою «ланцюжкового» голосоведіння, у якому верхній та нижній реєстри поєднані у вузькому діапазоні в межах терції. Утворюючись із унісону звук е другої октави, вони переплітаються у секунду та розходяться знову у терцію, завершуючи фразу квартою звуків е-а, знизу «підсвіченою» звуком d у правій руці. Наприкінці другої фрази кількість голосів збільшується до чотирьох (т. 5). В третій до «ланцюжкових» голосів, діапазон взаємодії яких розширюється до сексти, підключається вільний контрапункт у третьому голосі. Кількість голосів у третій фразі в кадансовій зоні (11-12 тт.) збільшується до п'яти. В наступному фрагменті кількість голосів коливається від чотирьох до п'яти, утворюючи вельми щільну фактуру, що знаменує кульмінаційну точку хороводного дійства. Останні чотири такти виконують функцію коди, яка одночасно і завершує музичну думку та пов'язує «Хороводи» з наступною частиною «У гаях та дібровах». В коді відбувається розрідження фактури за рахунок зменшення кількості голосів до трьох і концентрація ліній у верхньому реєстрі (права рука).

Пластична взаємодія голосів упродовж всієї частини, їх підключення і відключення, створюють майже наочну картину хороводних рухів, сплетіння



і розплітання фігур. Вільна пластика руху моделюється також на рівні організації музичного процесу у часі завдяки перемінному розміру: чотиридольність перших двох тактів змінюються на п'ять чвертей (т. 3); потім знову повертаються чотири чверті (у сьомому такті), на один такт встановлюються три чверті, після чого повертаються чотири чверті і так далі. Нерегулярність змін порушує очікувану квадратність, чому також сприяє нерівномірність довжини фраз. Якщо перша низхідна фраза вписується в два такти й немовби задає мелодичному руху регулярну квадратність, то наступна дорівнює трьом тактам (3-5 тт.), третя фраза розширюється завдяки варіантно-варіаційному розвитку до семи (6-12тт. ), наступна – до восьми (13-20 тт.).

В частині в цілому панує діатоніка, яка порушується в завершальній частині кожної фрази, з підключенням нових голосів, що немовби окреслює якусь складну фігуру в хороводному русі. «Чиста» діатоніка майже повністю витісняється лише в четвертій фразі з максимальною кількістю голосів, густина і складне сплетіння яких підкреслюється ладо-гармонічними зсувами. В останньому такті у верхньому голосі після трелі звучить мелодійна фігурація імпровізаційного характеру, яка вводить слухача у наступну – п'яту – частину «У гаях і дібровах».

П'ята частина пронизана вільно-імпровізаційним висловлюванням, яке створюється завдяки фігураційному руху дрібними тривалостями (групи тридцять других, секстолі, септолі тощо) у комбінації з трелями, остинатними фігурами з форшлагами, акордами тремоло, стакатними висхідними фразами у високому регістрі. Вільна невимушеність чергування мелодійних імпровізаційних фраз в партії правої руки нашаровується на легкий пульсуючий акомпанемент в партії лівої, побудований за принципом «бас акорд», в якому проводиться синкопована ритмо-формула в поєднанні з рухом вісімками. І мелодійні фрази, і акомпанемент розташовані у верхньому регістрі, що надає звучанню прозорості м'якості. Як і в попередній частині, відбувається часта зміна метру: тематичні блоки, написані на 4/4 (1-3 тт.), а далі розмір змінюється на 3/4, у (т. 8) повертаються 4/4, в (т. 10) встановлюються

6/4, в(тт. 11-13 – 4/4), (тт. 14-17 – 3/4 і так далі до кінця частини). Це сприяє відтворенню нестримного вільного руху, адже організація музичного процесу у часі не підпорядковується строгій регламентації. Так само і акцентність «знімається» мелодичною фігураційністю, акценти немовби «розчиняються» у складній мелодичній лінії правої руки, що породжує відчуття легкості та туманності.

Останній фрагмент частини (від 21 т.) позначений спрощенням мелодичного малюнку верхнього голосу, зібранням голосів по вертикалі, більш чіткою ритмічною організацією, гучною динамікою *f*. Це – кода, яка підводить підсумок попередньому розвиткові, замикаючи його в тематичному та ладо-гармонічному планах. В передостанньому такті встановлюється *C-dur* з нашаруванням інших діатонічних щаблів ладу. Ущільнення мелодійної лінії гальмує нестримний імпровізаційний розвиток мелодії і, що породжує тривалий акорд на тлі акордових фігурацій в середньому регістрі, які створюють м'яку тремолоючу звуко-фонічну ауру, що нагадує переливчасті фігурації основного розділу частини.

Завершальний розділ виконує функцію коди не тільки в цій частині; він завершує розвиток двох ліричних частин – «Хороводи» та «У гаях та дібровах», які утворюють своєрідний ліричний диптих в середині «Сюїти-зошит». Не випадково межа між ними дуже умовна, і завдяки плавному переходу, який утворюється мелодичним фігураційним рухом, майже не відчувається.

Після п'ятої частини сюжет «модулює» з ліричної сфери у скерційно-ігрову, яка об'єднує «Награвання» (№ 6) і «Розваги скоморохів» (№ 7).

«Награвання» одразу ж задають грайливий тон завдяки повторюваному октавному басу на звуку *g* (в першій-другій октавах, що зменшує його «вагу»), обидва звуки обігруються форшлагами. Експозиція основної теми *A* (5-13 тт.) нагадує награвання в дусі народних інструментів: вона діатонічна, діапазон її не перевищує октаву, має наспівну структуру, що повторюється з варіантними змінами, звучать на октавному органному пункті *g*.

Друга тема *B* (14 т.) за характером нагадує колективний приспів, викладається в акордовій фактурі в більш щільному звучанні, але також на октавному остинатному басу *g*, який заповнюється тонами. Подальший музичний процес підпорядковується ігровій логіці – співставленню теми *A* та *B* як заспіву та приспіву, проте з «обманом» слухача: останній приспів не звучить, і частина завершується темою *A* (заспівом).

Кожне проведення *A* супроводжується варіантно-варіаційними змінами теми. Другого разу (18-25 тт.) мелодія в верхньому голосі не змінюється, а до теми додається остинатний контрапункт четвертями в середньому шарі фактури. В третьому проведенні контрапункт з одноголосної лінії перетворюється на рух акордами (*d-e-g*, *b-d-f*, *d-e-g*, *c-d-f*). Поява серед діатонічних шаблів звуку *b* і тризвуку *b-d-f* створює ефект поліладовості, підсилений педаллю *g*, що в ладо-гармонічному плані відрізняє це проведення теми від попередніх.

В результаті, беручи до уваги викладення теми і два її подальших проведення, вибудовується міні-цикл розосереджених варіацій на мелодію-остинато. Всі вони звучать в межах неширокого діапазону в середньому регістрі, що надає звучанню легкості, грайливості. Що стосується теми *B* (приспіву), то її друге проведення відрізняється від першого деякими фактурними змінами, а саме полегшенням партії лівої руки за рахунок «зняття» октавних подвоєнь. Тематичний матеріал в партії правої руки без змін переміщується на октаву вгору, звуковисотна позиція теми залишається тією ж самою. Як і у випадку з другою темою, маємо розосереджені міні-варіації на мелодію-остинато. Драматургічний процес в цілому комбінується з двох тем (типу «сольний заспів – колективний приспів»), що повторюються і комбінуються, підпорядковуючись мозаїчній логіці, яка впливає з програмної назви.

Короткий мелодійний низхідний хід зв'язує «Награвання» і «Розваги» скоморохів». Тема сьомої частини походить з першого мотиву теми-заспіву (*A*) «Награвань» – це висхідний діатонічний мотив в межах квінти (від *c* до *g*),

побудований на комбінації вісімки і тріолі шістнадцятими. В наступному такті він повторюється (від *f* до *c*). А далі процес розвитку просувається шляхом нанизування коротких мотивів, чергування і комбінації яких створюють ситуацію ніби-то вільної імпровізації, нерегламентованого дійства, що відповідає синтетичній природі гри скоморохів.

Окрім названого мотиву *a* (2-3 тт.), тематичну базу складають:

1) акордовий (*b*), побудований на комбінації остинатних шістнадцятих і низхідної тріолі (4. т);

2) комбінація довгого звуку і низхідного тріольного замикаючого ходу в межах трихорду (*c*), завершення якого припадає на сильну долю наступного такту (5-6 тт.); тріольний ритм шістнадцятими свідчить про його походження від першого мотиву (*a*), тільки в інверсійному варіанті;

3) тріольна поспівка (*d*) в межах трихорду (8 т.);

4) тріольна поспівка з низхідним квартовим завершенням (*d<sub>1</sub>*), що походить від мотиву *d* (12 т.).

Характерно, що всі мотиви, окрім першого, розташовані всупереч тактовій рисі, не припадають на сильну долю такту, що порушує у верхньому шарі фактури регулярну акцентність. Остання реалізується в нижньому шарі завдяки остинатній формулі акомпанементу. В акомпануючому шарі фактури утримується гармонічно-ладова гра, заявлена в останньому проведенні-варіації теми-заспіву (*A*) в «Награваннях». Мова йде про співіснування декількох ладово-гармонічних опор: *c*, *g* над яким надбудовується мінорний тризвук, та *b*, який можна трактувати і як VII низький щабель в *C-dur*, і як натяк на паралель до *g-moll*. Послідовність цих опор цікаво організована у часі.

Дійсно, партія лівої руки є єдиним носієм регулярної акцентності у музичному процесі, на яку нашаровується вільно-імпровізаційні мотиви в партії правої. Проте композитор обирає алгоритм «три-три-два» в комбінації вісімок в акомпанементі (*b+c+g-b-d*; *b+c+g-b-d*; *c+g-b-d*), який порушує ладо-гармонічну інерцію сприйняття, адже опори припадають на різні долі такту, що також надає процесу несподіваності.

Організація музичного процесу підпорядкована вільному нерегламентованому комбінуванню названих мотивів, причому з варіантними перетвореннями і зі зсувами відносно тактових рис. Наприклад, (12-13 тт.) мотив  $d_1$  звучить не з квартовим, а терцієвим завершенням, починаючись на останній долі 12 такту і перекидаючись на наступний такт. (Мотив  $c$  в 14-15 тт. також починається із-за такту). Відчуття вільної імпровізаційності підсилюється застосуванням поліфонічних засобів (16 т.) – імітаційного проведення зціплення мотивів а та  $d_1$  на тлі остинато. Другий мотив піддається значним варіантним перетворенням, що також сприяють втіленню ігрової стихії; отже вони порушують інерцію слухацького сприйняття. Пасаж (22-23 тт.) підводить до кульмінаційного звучання акордового мотиву  $b$ . Він варіантно модифікований, позбавлений шістнадцятих, натомість має нове продовження у вигляді акцентованих тріолей четвертями.

Після місцевої кульмінації в наступному розділі з'являються нові «персонажі» – мотив  $e$ , що виписаний вісімками поза межами чіткої звуковисотності, який, згідно з ремаркою композитора, утворюється шляхом ударів пальцями по боковинам розгорнутого міху (тт. 26-27 та 30-31тт.). Це також інструментальна поспівка-награвання шістнадцятими і восьмими тривалостями у висхідному напрямку (мотив  $f$ , 28-30 тт.). Далі – мотив  $g$ , який окреслює тритонові ходи короткими звуками у низхідному русі ( $f-h-f-h$ ) з глісандуванням перед кожним з них (32-33тт.). Завершують парад нових «персонажів-масок» рух секстолями в комбінації з шістнадцятими, спрямований вниз (35-36 тт., мотив  $h$ ), і варіантно перетворений акордовий мотив  $b$ , що своїм призивним звучанням позначає кульмінаційну зону (37 т.).

Далі за ігровою логікою як мозаїчна вставка повторюється поліфонічно-імітаційний розділ (тт. 16-2 = 38-43 тт.). Після нього звучить тема-заспів ( $A$ ) з «Награвань» у варіанті з акордовим шаром фактури (як в другій варіації, що завершувала частину), проте на іншому органному пункті (замість витриманої педалі  $g$  квартсекстакорд  $C$ -dur і бас  $c$ ). У поєднанні з тризвуками  $g$ -*moll* та  $B$ -dur у серединьому шарі фактури квартсекстакорд у  $C$ -dur породжує

поліладовість. Тема розширюється за рахунок чотирьох тактів, в яких мелодія проводиться у терцовому подвоєнні (52-55 тт.). Після чого звучить тема-приспів (*B*) з «Награвань» в дещо іншому акордовому викладенні.

Частину замикає проведення заспіву *A* в первісному варіанті на тлі октавного органного пункту *g* з форшлагами. Отже, підпорядковуючись ігровій логіці, музична форма «Розваг скоморохів» вибудовується у концентричну, в якій центральний розділ (22-37 тт.) обрамляється проведенням акордового мотиву *b* в варіантному виді на кульмінації, і пов'язаний з появою нових «персонажів-масок» (мотиви *e, f, g*). З обох боків до центрального розділу примикають імітаційні фрагменти (тт. 16-21 = тт. 38-43).

Крайніми розділами є експонування і розвиток скерцозно-ігрових мотивів (мотиви *a, b, c, d, d<sub>1</sub>* в (1-15 тт.) і варіаційне проведення заспіву *A* і теми-приспіву *B* з «Награвань», які підміняють собою тематичну репризу. Останнє проведення теми *A* виконує функцію коди.

Формою другого плану є продовження розосереджених варіацій двох тем «Награвань» (*A* та *B*) які завершують свій цикл в репризі «Розваг скоморохів». В масштабах двох частин повторення тематизму шостої частини наприкінці сьомої слугує їх об'єднанню, адже обидві вони репрезентують скерцозно-ігрову сферу.

Частина №8 «Як на річці-Сольниці було...» різко переводить музичний процес в контрастну образно-семантичну сферу, повертаючи тривожність «Набату...», тим самим перекидаючи смислову арку до цієї частини, а також певним чином і до «Інтради», в якій домінували похмурі образи.

Після м'якої вишуканої лірики «Хороводів» та «У гаях та дібровах», грайливої безпосередності «Награвань» і скерцозної напористості «Розваг скоморохів» композитор модулює в сферу драматичних, навіть трагічних образів. Перед нами – картина, виліплена з великою майстерністю за допомогою тематичних, фактурних та формотворчих засобів. Композиція пронизана остинатною формулою, в якій в діапазоні малої терції (іноді з виходом за її межі) здійснюється «настирливе» топтання на малосекундових

інтонаціях. Остинатна формула вписується в один такт, в межах якого вона варіантно змінюється шляхом перекомбінації секунд. Наприклад, в (т. 1) складається така послідовність: *a-a-b-a-h-a-a-c*, а в (т. 2) – така: *a-a-h-a-b-a-a-c*, в (т. 4) звучить квартовий висхідний хід *a-d* (замість терцієвого). На остинатний шар в партії лівої руки накладаються короткі мотиви і фрази в партії правої. Організація тематичного процесу подібна до попередньої частини, в якій ми виявили принцип нанизування і комбінування мотивів. Там він відповідав ігровій логіці і створював ефект вільної імпровізації.

У №8 композитор застосовує такий саме принцип, проте, зважаючи на характер мотивів і іншу драматургічну логіку частини, він породжує зовсім інший ефект – образ тривоги, передчуття, наближення битви, хаосу. Виділені в тексті мотиви – рельєфні, чітко оформлені відносно тактової риси, акцентні, експоновані як в низькому, так і в високому регістрах.

Перший мотив *a* (2-3 тт.) є комбінацією тріольного низхідного ходу вісімками в межах малої терції, завершується акцентом, звучить в басу. Другий мотив *b* (8-10 тт.) містить низхідний закличний хід на чисту кварту: поєднаний з варіантом мотиву *a* у (тритон замість малої терції) нагадує звучання військової труби.

Наступний мотив *b*<sub>1</sub>: (10-12 тт.) є варіантом попереднього; його довгий звук подрібнюється, завершення тріольного мотиву перетворюється на низхідну кварту.

Мотив *c* (тт. 13-14) побудований на чергуванні тризвуків (*e-g-h*; *c-es-g*; *e-g-h*; *a-c-e*) і нагадує призивну фанфару. Далі музичний процес вибудовується шляхом комбінування виявлених мотивів, які піддаються варіантним перетворенням. Наприклад, в (16-18 тт.) трубний мотив *b* завершується широким тріольним ходом по квартам, він розростається за рахунок тріольних квартових ходів і завершення секстовим стрибком у пунктирному ритмі (18-20 тт.).

Фанфари (мотив *c*) у (т. 23) змінюють ритмічне оформлення, стискаючись у часі, і рухаються виключно вгору замість різноспрямованого руху

у первісному викладенні. Подібним чином за допомогою ритмічних, інтонаційних модифікацій, зміни напрямлення руху змінюються всі мотиви. Тонка мотивна робота дозволяє композиторові просувати процес, використовуючи невелику кількість тематичного матеріалу, вирощуючи «нове» з добре відомого.

Остинатний шар фактури в партії лівої руки теж не залишається незмінним в межах 1-40 тактів, проте ці зміни стосуються реєстрового переміщення формули в малу (9-24 тт.), а потім у велику октаву (25-40 тт.).

У (т. 41) остинатна формула на шість тактів виключається з музичного процесу, натомість з'являється новий тематичний сегмент – рух шістнадцятими, що супроводжується короткими акцентними акордами. В (т. 48) «настирлива» формула повертається. Вона переміщується в партію правої руки, закріплюється в межах першої октави і встановлює нову тональність – *c-moll* після *a-moll* першого розділу. Це знаменує початок другого розділу (тт. 48-77), в якому музичний процес організований аналогічно, лише з реєстровою інверсією: остинатна формула займає верхній шар фактури, а мотиви розташовані в середньому та басовому реєстрах. Серед них з'являються нові: низхідний хід шістнадцятими (тт. 65-66) як модифікація мотиву *a*, дві короткі вісімки (мотив *d*), окремі акцентні звуки та інтервал ч.4 (*d1*, тт. 63, 64, 71, 72). Фактура в другому розділі розширюється за рахунок затримання акордів і нашарування на них елементів *d1*.

Третій розділ (тт. 78-139) багатоелементний та багатоетапний. Його початок позначений переміщенням остинатної формули знов в партію лівої руки на висоту *fis* і встановленням тональності *fis-moll*. Тематичний процес в партії правої руки стає інтенсивнішим, що досягається завдяки підвищенню тематичної щільності, коли нанизування мотивів відбувається з більшою частотою, з рідким паузуванням. Таке звучання створює картину наближення – насування події, якою, очевидно, є битва, «входження» в її гущавину (в кінематографі це досягається напливом камери).



Створенню ефекту присутності допомагає гучна динаміка *forte*, більш широка фактура в партії правої руки за рахунок акордів, в які розростаються мотиви по вертикалі. Прискорення подій відбувається через застосування фігурацій з дрібними тривалостями, які також «малюють» картину хаосу. З (т. 105) задіяна крупна акордова фактура в поєднанні з низхідним тріольним мотивом і секстолями. Остинатний мотив час від часу відключається, проте свою функцію він вже виконав, підготувавши велику кульмінацію-плато, яка триватиме до кінця частини. В її межах змінюють один одного:

1) фактурно-акордовий комплекс в басовому регістрі в чергуванні з рухом секстолями (105-121 тт.);

2) рух паралельними тризвуками (122-125 тт.), що змінюється нестримним рухом шістнадцятими (126-130 тт.);

3) рух терціями як модифікація тризвуків (131-134 тт.), що також змінюється шістнадцятими (135-139 тт.);

4) «грона» акордів, які рухаються вісімками по малим та великим секундам, і такий тип фактури витримується до кінця частини, що завершується на вершині кульмінації, безпосередньо переходячи у заключну 9-ту частину циклу «Во славу Русі Київської». Форма восьмої частини, що складається з трьох розділів, є незамкненою, а драматургія – крещендууючою. Послідовність розділів утворює наскрізний висхідний рух до кульмінації наприкінці частини. За функцією в драматургічній будові циклу це – фінал, вирішений в драматичному ключі.

Тема побудована на величальних інтонаціях, в акордовій фактурі на тлі фігуративного руху дрібними тривалостями, швидкість яких не відчувається за рахунок нескорого темпу. Ці фігурації надають темі урочистості, святковості та піднесеності. Відсутність ключових знаків перекидає арку до вступного першого номеру, а також до низки номерів, написаних *in C* та *in a* («Хороводи», «Награвання», «Розваги скоморохів»), що слугує скріпленню цілого і остаточно закріплює пануючу в циклі діатоніку. Наскрізний принцип

розвитку об'єднує усі частини циклу ідеєю сходження до урочистої кульмінаційної коди.

В середині макро-циклу можна згрупувати певні частини у міні-цикли. Так, до «Інтради» споріднена «Билина». Вони близькі колом суворих образів, а також неспішністю, яка може бути інтерпретована і як вияв епічної оповідальності, і як картинна просторовість, всеосяжність. «Набат» переводить дію у драматичну сферу, виконуючи функцію зав'язки дії в «сучасній» розповіді, адже в «Билині» йшлося про давнину. Після тривожного «Набату» автор будує ліричний центр циклу – «Хороводи» та «У гаях та дібровах».

В скерцозну пару об'єднані «Награвання» та «Розваги скоморохів». Нарешті, дві останні частини утворюють грандіозний фінал і коду. Згруповані таким чином п'єси циклу нагадують послідовність частин з семантичними амплуа класичної симфонії. Цю аналогію доводять концептуальність задуму, масштаб твору. Між частинами, об'єднаними образно і драматургічно, перехід майже не відчувається: композитор стирає межу тематичними засобами.

У випадках, коли композитор перетинає образну сферу на межі частин, перехід здійснюється за допомогою паузи. На нашу думку, в циклі реалізовані різні типи програмності, реалізація яких майстерно здійснена композитором за допомогою інтонаційних, тематичних, ладо-гармонічних, фактурних, композиційно-драматургічних засобів.

### **2.5 І. Єргієв. Цикл «“Остров счастья”, “*Postludium*” (“Исповедь”), “Актриса”».**

Прикладом оригінального втілення програмного задуму є твір «Остров счастья» (ор. № 3, тв. 4) І. Єргієва, написаний для скрипки, баяна та фортепіано (органа). Імпульсом для створення цього опусу стали враження від подорожі автора на острів Слона (Ко Чанг, Таїланд). Звернення до східних тематики та образності, по-перше, свідчить про наявність «живої» лінії музичного орієнталізму в сучасній українській музиці, по-друге, зумовлює особливості

композиційно-драматургічної, тематичної, фактурної та тембрової організації цього твору.

Підкреслимо, що в «Острові щастя» відсутня програма сюжетного (нарративного) типу, яка репрезентує певну послідовність подій. Програма в цьому творі є узагальненою й концентровано представлена в самій назві. Твір у такому випадку не є розгортанням-ілюстрацією певної сюжетної фабули, а є виявленням авторського бачення заявленого в назві образу – Сходу крізь призму композиторського мислення.

Для втілення свого «східобачення» композитор обирає комплекс засобів, що реалізуються на різних рівнях композиційного цілого. Це, перш за все, традиційні прийоми музичної орієнталістики – колористична («пряна») гармонія з використанням цікавих тонально-гармонійних зіставлень, «томна» мелодія, що ковзає по хроматизмах, насичена фактура, яка утворює повне «соковите» звучання. Однак нашу думку, найбільш дієвим у розкритті заявленого образу є застосування принципу повтору (*ostinato*), котрий виявляється різними засобами на різних рівнях композиційного цілого.

Ідея повтору закладена вже у вступі, побудованому на пощаблевому сповзанні мінорних секстакордів у партії акордеона із захопленням у верхньому мелодійному голосі побічних тонів. Відчуття тональної опори, яку мають створювати секстакорди, «розмивається», по-перше, мелодійним малюнком верхнього голосу, який «чіпляє» другий ступінь щодо секстакорду, по-друге, невинним просуванням униз у рівномірному русі вісімками, по-третє, абсолютною тотожністю повторюваних елементів із точки зору гармонії та мелодії (маємо довгу секвенцію з восьми ланок).

Таким чином, уже в зоні вступу окреслюється «томний» образ Сходу завдяки нестійкій «пряній» гармонії, в якій відсутня тональна опора та секвентному повторенню акордового елемента, що створює відчуття статичності, завмерлості.

У подальшому музичному процесі ідея повторюваності реалізується по-різному. У межах першого розділу основна тема, що охоплює дванадцять

тактів, проводиться тричі в тональності *E-dur*. Спершу вона викладається в акордеона (тт. 3-15, враховуючи затакт), який після вступу продовжує своє сольне панування. У другому проведенні (тт. 15-27, враховуючи затакт) мелодія теми доручається скрипці, тоді як бас та гармонійний шар фактури з короткими мелодійними фразами, що діалогізують із мелодійною лінією, залишаються в партії акордеона. Утретє мелодія «перебирається» в партію правої руки фортепіано в октавному та акордовому потовщенні (тт. 27-39, враховуючи затакт), тоді як ліва рука фортепіано підключається до функцій басу та гармонії, які залишаються в партії акордеона. Мелодійний контур теми та її тонально-гармонійне рішення в трьох проведеннях залишаються незмінними, отже, можемо сказати, що в межах першого розділу форми реалізується принцип повторюваності, який сприяє утриманню основних образно-виразних характеристик теми.

Проте повторюваність у цьому розділі органічно взаємодіє з варіаційністю, причому зміни не порушують утіленого в темі образу, а плавно нашаровуються на незмінну основу, немовби забарвлюючи її темброво-фактурними новаціями за принципом колористичного варіювання.

Проведення теми супроводжуються тембровими змінами (підключення-накопичення інструментів: акордеон – акордеон+скрипка – акордеон+скрипка+фортепіано) та змінами фактурними, адже кожне нове проведення супроводжується впровадженням нових фактурних елементів, які відіграють значну роль у реалізації принципу повторності. При проведенні основної мелодії у скрипки в партії правої руки акордеона з'являються короткі мелодійні тріольні фрази із завершенням половинною нотою, які вступають у діалог зі скрипкою. Композитор, змінюючи інтонаційне наповнення, утримує названу ритмічну формулу протягом дев'яти тактів теми (16-24 тт.), а в завершальних тематичне коло тактах додає до тріолі нову ритмічну формулу (т. 25), ускладнює тріоль (т. 26), і, нарешті, відмовляється від неї (т. 27), завершуючи тему мелодійною фразою з комбінування чверті, чотирьох шістнадцятих та вісімки.

У третьому проведенні теми повторювані тріольні фрази за принципом поліфонічного прийому вертикальної перестановки передаються в партію скрипки, тоді як у правій руці акордеона з'являється новий ритмо-інтонаційний елемент, побудований на обігруванні секундової інтонації в складному ритмі: комбінації двох шістдесятчетвертих, тріолі шістдесятчетвертими та вісімки. Звуковисотне положення цього секундового елемента змінюється, а ритмічне оформлення залишається незмінним, причому з другої половини теми (34-39 тт.) його перехоплює партія скрипки, повертаючи акордеону тріольні фрази в простому та ускладненому варіантах. У свою чергу, в партії фортепіано, окрім основної мелодії в правій руці, складається свій остинатний шар гармонійної фігурації, оснований на тріольному русі. Він утримується до кінця проведення теми. Зауважимо також, що протягом усього першого розділу партія акордеона пронизана рівномірним пульсуючим рухом чвертями, які утворюють постійний гармонійний шар усієї фактури в середньому регістрі. Східна «томна» статика, таким чином, виникає завдяки комплексу засобів (мелодійних, гармонійних, фактурно-тембрових), які підпорядковуються принципу повторюваності як більш дієвому способу втілення заявленого образу.

У другому розділі принцип повторення цілком підкорює тематичний та темброво-фактурний процеси, пануючи як основний організуючий принцип. Починає другий розділ (т. 40) знову акордеон, відкриваючи другу хвилю музичних подій. У партії лівої руки в баса у великій октаві встановлюється педальний звук *e*, на який почергово з періодичністю у два-чотири такти нашаровуються педальні звуки *fis*, *dis* та *gis* у малій октаві, ускладнюючи тональну опору. Це – перший, так би мовити, остинатний (стабільний) шар фактури, реалізований завдяки застосуванню педалі. Другий шар, розміщений у партії правої руки акордеона, вирішений за допомогою повторення ритмо-інтонаційної формули, яка з'явилась у третьому проведенні теми в першому розділі і яка тут являє собою комбінацію шістнадцятої, двох шістдесятчетвертих та тріолі шістдесятчетвертими, тобто ритмічно модифікується. При ритмічній остинатності ця формула змінюється

інтонаційно, щоразу охоплюючи різні інтервали, немовби розгойдуючись, розхитуючись: перша формула – в обсязі великої секунди, друга – чистої кварта, третя – чистої квінти, четверта – великої сексти, у новому такті обсяг знову звужується до секунди й шлях розхитувань повторюється, створюючи ефект рівномірних повторень-коливань, які сприяють формуванню відчуття сталого (медитативного) процесу. Характерно, що в цих інтервальних розхитуваннях мажор періодично (спочатку з інтервалом два такти (тт. 40-41, 42-43 тт.), потім – чотири (тт. 44-47 та 48-51 тт.)) змінюється на мінор (*E-dur* – *e-moll*), відповідно, великі секунду та сексту заміщують малі, причому мінорний варіант середнього шару фактури накладається на педаль у басу *e-dis*, а мажорний – на педаль *e-gis*. Таке мерехтіння мажору та мінору зі зміною верхнього педального звука в басу створює відчуття нестійкості, хиткості. Зауважимо, що ще один остинатний шар фактури утворюється завдяки партії скрипки, яка двічі (в умовах мажорного та мінорного блоків) проводить дві мелодійні фрази із розривом в один такт. Перша побудована на педалі квінтового тону (*h*), що утримується, та висхідного трихорду від першого до третього ступеня. У другій, яка є своєрідним варіантом першої, мелодійний та ритмічний малюнок більш рухливий – вона позбавлена утриманого педального звука і побудована на тріольному русі та повторенні тризвучного мотиву в обсязі великої сексти від квінтового (*h*) до терцового (*gis*) тону. У мінорному блоці терцовий тон, що входить до структури мелодійних фраз скрипки, знижується, перетворюючись з *gis* на *g*. Власне, розкриття образу в цьому розділі досягається тотальною повторюваністю, яка супроводжується мінімальними змінами, зсувами завдяки «коливанню» між мажором та мінором і варіантному повторенню формул у акордеона в межах такту та мелодійних фраз у скрипки з періодичністю два такти.

Слід зазначити, що в цьому розділі композитор не звертається до мелодійно рельєфного тематизму, як у попередньому. Специфіку тематизму складають повтори ритмо-інтонаційних формул (у партії правої руки акордеона), які нашаровуються на утриману педаль основного тону зі змінами

верхнього голосу, у поєднанні з повторюваними невеликими фразами скрипки. Ми вважаємо, що тему аналізованого розділу можна назвати фактурною, адже її елементи складаються у фактурно-сонорну цілісність, позбавлену мелодійної виразності й основаної на спільній взаємодії трьох остинатних шарів.

Таким чином, можемо зробити висновок, що принцип повтору тут реалізується в різних шарах фактури на різних часових відрізках, і його домінуюче значення в організації тематичного процесу певним чином дозволяє провести аналогії з музичним процесом у мінімалістичних творах. Ефект, породжений від застосування повтору в цьому розділі, можна визначити, як «зупинку часу», занурення в один стан на кшталт медитації.

Подією в (т. 52), який відкриває наступний етап музичного процесу, є переміщення в *A-dur*, що після тривалого панування *E-dur* з опорою на тоніку в педальному басу, сприймається як суттєве зрушення. Значущим є також і підключення фортепіано до ансамблю, яке в попередньому розділі не брало участі у варіантно-остинатних подіях. Фактом вимкнення тембру з музичного процесу композитор утворює своєрідний тембровий рельєф форми, який, завдяки своїй змінності, виконує компенсаторну функцію щодо різнобічно виявленої повторності. Проте логіка музичного процесу й надалі підпорядковується ідеї повтору. Так, тональна зона *A-dur* зберігатиметься досить довго – від (52 до 80 т.), після чого починається просування в тональність *fis-moll*, яка досягається у (88 т.). Так само, як і попередньому розділі, фактура вибудовується за принципом нашарування ліній, котрі підпорядковуються повторюваності більшою або меншою мірою. При цьому ступінь залежності від відтворення інваріанта є різною в різних шарах фактури й змінюваною від етапу до етапу музичного процесу. Від (т. 52 до 60 т.) партія скрипки є найбільш мелодійно виразною і розвинутою, у ній звучить тема, яка виявляє близькість до мелодійних фраз у скрипки в тріольному ритмі з попереднього розділу: їх споріднює початкова квартова висхідна інтонація й опора на терцовий тон (*cis* у другому випадку, яка обігрується в мелодійному русі із захопленням четвертого ступеня з наступним сходженням до третього.

Ритмічний малюнок мелодійної фрази у скрипки відрізняється більшою індивідуальністю й різноманіттям, проте, підкреслимо, він є «паростком» попереднього матеріалу. У межах мініетапу до (60 т.) тільки повторення тріолі з восьмими в (т. 53) у скрипки явно надсилає до прийому остинато. В цілому партія скрипки в цьому мінірозділі позбавлена тотальної повторюваності, що впливає на організацію матеріалу.

Партія фортепіано більш націлена на повторення матеріалу, причому в середині невеликих блоків переважно з двох тактів. Перший двотакт (тт. 52-53) побудований на мелодійно-фігураційному русі в партії правої руки, що «замальовує» тональний тризвук у дрібній ритміці із заповненням прохідними тонами. У лівій встановлюється педальний звук основного тону, на який накладається мелодійна фраза, котра є інтонаційним та ритмічним варіантом фрази скрипки. У ній квартовий мотив звучить у ритмічному зменшенні (замість вісімок шістдесят четверті); мелодія ж рухається не від четвертого ступеня до третього, як у скрипки, а навпаки, завмираючи на ньому.

Таким чином, по вертикалі партитури одночасно звучать два варіанти теми, що, у свою чергу, є варіантом-«проростанням» теми з попереднього розділу. У наступному такті (т. 53) мелодійно рельєфна фраза скрипки розчиняється в ритмічно-формульному русі в комбінації тріолі та двох вісімок, що повторюється двічі. У лівій руці фортепіанної партії фраза повторюється без інтонаційних та ритмічних змін. У (т. 54) фігураційний рух у правій руці зазнає незначних інтонаційних змін при незмінній ритміці, а мелодійна фраза в лівій теж зазнає модифікацій за рахунок зсуву на бас *d* та мелодійного руху вгору із зупинкою на *f*. У (т. 55) фразу, що починається з квартового «зачину», перехоплює права рука фортепіано, яка проводить її в октавному подвоєнні двічі в (тт. 55-58): спочатку у варіанті скрипки, а через два такти (т. 57) у варіанті із опорою на *f*. Фактурний шар середніх голосів у партії фортепіано також змінюється з компактною мелодійною фігурацією в правій руці на більш



розлогу, «розкидану» між руками. Описані зміни супроводжуються рухом баса після утримання педалі *a*.

Найбільш статичною й менш задіяною в загальних подіях є партія акордеона, що не дивно, тому що саме вона була активною та значущою в попередніх розділах. Акордеону доручається функція гармонії у вигляді протягнутих акордів, проте один елемент органічно залучає його до реалізації ідеї повторюваності. Це тріольний мотив у правій руці, що з'являється в (т. 52) і ще двічі повторюється з інтонаційними змінами до (т. 60).

Таким чином, можемо й на цьому невеликому етапі констатувати підпорядкування музичного процесу принципів повторюваності, що діє на різних рівнях цілого й у різному діапазоні.

Наступний драматургічний етап (т. 60), у межах великої тональної зони *A-dur* відзначений більшою насиченістю фактури щодо нашарувань остинатних формул та їх частими змінами. Підвищення періодичності змін свідчить про динамізацію музичного процесу, який розгортається завдяки повторюваності, котра охоплює всі шари ансамблевої фактури. Так, перші шість тактів цього етапу (60-65 тт.) можна назвати такими, що відкривають нову хвилю – у них не задіяна скрипка, у правій руці партії акордеона звучить формула кружляння на педальному басу *a*, яка в наступному такті доручається правій, а через два такти – лівій руці в партії фортепіано. Віддаючи по ланцюжку названу формулу, акордеон «переключається» в правій руці на рівні вісімки, що окреслюють хід у межах чистої кварта в діапазоні від *a* першої октави до *d* другої.

Як тільки формули кружляння встановлюються в лівій руці партії фортепіано, у правій руці підхоплюються остинатні формули в межах кварта, які є варіантом формул, котрі звучали за два такти до того в акордеона. У свою чергу, в партії акордеона з'являється нова остинатна формула – теж у межах чистої кварта в тому ж амбітусі, проте побудована на комбінації тріолі та двох вісімок.

Таким чином, у межах восьми тактів відбувається часта зміна одиниць повтору в трьох фактурних шарах, які звучать на тлі педалі *a* в малій октаві в партії лівої руки акордеона. При цьому зміна формул відбувається шляхом обміну ними між партіями (немовби по діагоналі, «ковзанням» від партії до партії), що сприяє зміні тембрового колориту повторюваних формул. У подальшому музичному процесі ідея повтору шляхом обміну формулами, передачі формул із партії до партії зберігається протягом усього розділу, до (т. 88), у якому починається новий розділ форми.

Віднайдений прийом передачі формули застосовується й щодо більш рельєфного матеріалу, і щодо фонових елементів фактури. Так, накреслена мелодійна фраза у скрипки в (т. 69), яка є близьким інтонаційно-ритмічним варіантом квартової формули і виділяється завдяки відсутності її повторень і довгій ноті, що акцентує на ній увагу, передається в наступному такті до партії правої руки акордеона на тій самій висоті в октавному викладенні. А ще через такт доручається фортепіано, яке темброво варіює фразу в тих самих звуковисотних, ритмічних та регістрових умовах.

Ситуація повторюється в (тт. 73-75, 76-78), і можемо зауважити, що повтор реалізується тут на різних масштабних рівнях композиції. Зазначимо, що це динамізує музичний процес і дозволяє композиторові вийти в зону кульмінації. Ущільненню звучання сприяє й утримання всіх трьох інструментів в активній ансамблевій взаємодії, що утворює тембровий контраст щодо попереднього розділу. Слід також зауважити, що в цілому композитор тут продовжує працювати з типом тематизму, який можна визначити як сонорно-фактурний: він позбавлений виразної мелодійної лінії, а його специфіка «прочитується» виключно в сукупності всіх фактурних складових. Власне фактура утворюється з нашарування остинатних пластів, які взаємодіють один з одним за принципом ритмічної комплементарності, точної та варіантної повторності та гнучкої діалогічності внаслідок застосування прийому передачі мелодійної фрази.

Аналізований розділ спонукає до осмислення тембрового аспекту «Остров счастья». Інструменти, що входять до складу ансамблю, принципово відрізняються за своєю органологічною природою. Проте в трактовці партії баяна (акордеона) та фортепіано дослідники знаходять точки перетину, котрі дозволяють трактувати ці інструменти як такі, що виявляють схожість за функціями та специфікою. Наприклад, Б. Кисляк, виходячи з тембрально-органологічних особливостей та універсальності баяна, наголошує на акомодативних властивостях інструмента, особливо в багатотембрових ансамблях: «Баян ... виявляє здатність до створення споріднених тембральних зон та індивідуалізації-розшарування як з духовими, так і зі смичковими, ударними інструментами, фортепіано тощо..., що кореспондує баянній партії безперервність розвитку, активізацію діалогічних сполучень, тобто наділяє статусом драматургічного стрижня твору» [79], саме так дослідник проводить паралель між музичними інструментами: баяном та фортепіано.

У свою чергу С. Чайкін висловлює схожу думку стосовно фортепіано, беручи до уваги його темброву специфіку, яка полягає у складності її компонентів: «Це забезпечує звучанню рояля обертонову насиченість, наслідками якої є темброва акомодация. Завдяки їй, фортепіано природньо синхронізується з різними інструментами» (переклад з рос. мій – В. Т.) [203, с. 9].

І. Єргієв використовує описану темброву особливість обох інструментів (яка дозволяє їм утворювати гармонійне повне звучання з принципово різними з органологічної точки зору інструментами) у фактурних нашаруваннях, іноді в межах одного звукового діапазону. Буквально нашаровуючи один тембр на інший, він досягає цікавого ефекту з повтореннями формул у варіантах.

Від (т. 81) встановлюється зона тонально-гармонійної нестійкості, яка веде до встановлення в (т. 88) тональності *fis-moll*, що позначає початок нового розділу форми. Після кульмінаційної напруги попереднього розділу, вираженої через екстатичну повторюваність у різних шарах фактури в партіях усіх трьох інструментів, настає затишшя. Відкриває цей розділ одноголосся

фортепіано, що звучить *p*. Тема, котра виникає з тиші, є немовби новою, проте ритмо-інтонаційно продовжує лінію «формульних» тем, із якими працює композитор у творі. Вона побудована на обігруванні одного ритмічного малюнка в межах такту, особливістю якого є залігування долей, що знімає акцентність і надає ритмоформулі нестійкості, гнучкості. Інтонаційно формула змінюється: у першому такті вона спирається на сексту (*fis-d*) із захопленням квінтового тону (*cis*), у другому початком формули є звук *d*, відповідно, її обсяг розширюється. У наступних тактах композитор «грає» чергуванням *fis* та *d*, змінюючи їх у кожному такті, і тим самим задаючи періодичність остинатних повторів та змін. Уже в (т. 90) фортепіано не залишається самотнім – до нього долучається акордеон, теж в одноголосному викладенні. Лінія, доручена акордеону, є інтонаційним та ритмічним варіантом формули фортепіано: це інверсія-варіант, яка комплементарно сполучається з мелодією фортепіано, проте, на відміну від останньої, є розірваною паузами. У (т. 94) вступають скрипка з двічі повтореним *gis* та бас у фортепіано, який скупю підтримує інші шари фактури. Коротке *gis* у партії скрипки стає першопоштовхом для розгортання нової хвилі подій. Із періодичністю у два такти фрази скрипки стають дедалі розгорнутішими щодо мелодійності й ритмічності, захоплюють усе ширший діапазон. Це дозволяє провести аналогії з принципом барокового розгортання або джазової імпровізації.

Дійсно, композитор створює відчуття вільної імпровізаційності завдяки насиченню від. (т. 100) партії акордеона дрібними тривалостями, які, хоча й відтворюють ідею повторюваності, сприяють активізації музичного процесу. Відчуття вільного розгортання й накопичення енергії створюють також фактурні нашарування: із (т. 102) в партії лівої руки акордеона з'являються пульсуючі акорди, які підтримують партію скрипки, нагнітаючи звучання, допомагаючи вивести ансамбль на кульмінацію. А в (т. 108) шістнадцяті підхоплюються фортепіано, тоді як акордеон, досягнувши кульмінаційного піку, зупиняється на тремолуючих акордах разом із протягнутим звуком у скрипки (*a* третьої октави). Цікаво, що розпочавши новий розділ, фортепіано

не виявляє фактурної активності щодо збільшення обсягу динаміки, однак виділяється завдяки синкопованій ритмічній формулі, яка стійко повторюється у фортепіано до (т. 108), у якому воно підхоплює рух шістнадцятими, котрий тримався в акордеона (108-110 тт.) і завдяки гармонійній фігурації підсилює пік кульмінації.

Із (т. 111) напруга кульмінації поступово спадає. По-перше, встановлюється тональність *D-dur* (у партіях акордеона та фортепіано звучать звуки тризвука названої тональності (тт. 111-112)), по-друге, з ансамблевого процесу ненадовго виключається скрипка, по-третє, змінюється щільність фактури через застосування не дрібних, а крупних тривалостей (чверті, цілі). Рух стає більш спокійним і розміреним. Від (т. 113) тональна основа *D-dur* починає розхитуватися через застосування побічних тонів, які з'являються в партіях обох інструментів, шляхом нашарувань, причому в одному регістрі (113-117 тт.). Ці такти є прикладом використання композитором тембрової специфіки акордеона та фортепіано. Побічні тони, що додаються до тональної опори *D* в обох партіях, виникають за принципом взаємодоповнення й нашаровуються. Так, у (т. 113) на басову педаль основного тону в акордеона у великій октаві накладаються звуки *a-cis-d* (терцсекундакорд) у першій-другій октавах, які, у свою чергу, поєднуються із секундою (*a-h*) в першій октаві в партії фортепіано (остинато чвертями). Та ж сама секунда представлена й у мелодійному варіанті в правій руці акордеона в поєднанні з *fis* як високої мелодійної опори. У (т. 116) композитор застосовує прийом ладової перемінності – *fis* у всіх голосах змінюється на *f* (мерехтіння мажору та мінору), проте цього разу композитор нашаровує терцсекундакорд (*f-a-h*) у першій октаві в обох партіях.

Зі вступом скрипки в (т. 121) темброва гра продовжується: передачі-повторення мелодійних фраз між скрипкою та акордеоном відбуваються на основі застосування імітаційної поліфонії з розривом між голосами в октаву до (т. 123), від якого інструменти позбавляються залежності один від одного на основі точної повторюваності. Їхні мелодійні лінії стають ширшими,

виразнішими, гнучкішими в мелодійному та ритмічному аспектах. І цей діалог розгортається на тлі басової педалі в акордеона, згодом і у фортепіано, витриманих в єдиному русі чвертями акордів у акордеона в середньому регістрі, та мелодійних фігурацій у партії фортепіано (під кінець розділу – у скрипки (тт. 130-131)), побудованих на секундовій інтонації, що виявляють схожість до ритмо-мелодійних формул із першого та другого розділів форми. Це дозволяє встановити зв'язки з першими двома розділами форми.

Таким чином, спостереження щодо «Острова счастья» І. Єргієва дозволяють нам зробити такі висновки:

- композитор звертається до східної тематики, що свідчить про актуальність орієнтальної лінії в сучасній українській музиці.

- для втілення заявленої в назві узагальненої програми композитор вдається до комплексу виразних засобів – мелодійних, ритмічних, тонально-гармонійних, фактурних та формотворчих. Однак величезну роль у реалізації образу Сходу відіграв принцип повтору (остинато), втілений на різних масштабних рівнях та різними засобами – від короткого мотиву до побудови цілого розділу та форми в цілому, засобами мелодійної, ритмічної, фактурної, ладо-гармонійної та ін. повторюваності.

Твір оп.1, тв. № 2 має дві авторські назви «*Postludium*» та («Исповедь»), які не є тотожними, а, скоріше, взаємодоповнювальними. Слід зауважити, що в історії мистецтв *Postludium* і Исповедь мають свої типологічні ознаки та жанрові традиції. Сповідь є, перш за все, жанром літературним, який науковці трактують як особливий різновид автобіографії, що репрезентує ретроспективу власного життя. При цьому, як слушно зауважує М. Казанський, сповідь – «це не розповідь про прожиті дні, про таємниці, до яких автор долучався, але й оцінка власних дій і вчинків, здійснених у минулому, враховуючи те, що оцінка ця надається перед лицем Вічності» [70].

У свою чергу, Т. Алпатова пише, що сповідь тісно пов'язана з духовною практикою церковного життя, з таїнством каяття та відпущення гріхів [1]. Таким чином, сповідь передбачає діалог не тільки «зовнішній», але й, що

найсуттєвіше, – внутрішній, у процесі якого здійснюється самопізнання, мотивація до переоцінки, тяжіння до духовного преображення.

Постлюдія як жанр музичного мистецтва сформувалася в середині ХХ ст. і, на думку дослідників, є породженням неокласицизму [123]. «Постлюдія стала жанром, що об'єднав, з одного боку, поширену ідею «кінця часів», з іншого – улюблені композиторами мотиви спогадів, прощання [123; с. 146]. Виявляючи типологічні ознаки жанру на прикладі втілення його у творчості В. Сильвестрова, А. Мішина зауважує, що саме «модус спогадів» (термін К. Царьової), прощання є його смисловою основою. «Семантика прощання» закладена в постлюдії, закладена самою природою жанру, що відсилає до завершальних розділів форми, на чому наголошує дослідниця.

Зупинка часу, статичний час – це також одна з типологічних рис постлюдії, зумовленої і її генетичною «завершальністю», «кінцевістю», і закладеною семантикою. Статика як основна характеристика часу в постлюдії та особливе наповнення, протікання споріднюють жанр із медитацією: «Як і в медитації, у постлюдії переважає змістовний аспект роздумів і особливий синтез інтелектуального й емоційного начал» [123; с.149]. При цьому постлюдія відрізняється від медитації «...обов'язковою спрямованістю на минуле, яке по-новому осмислюється й переживається «зараз» [123; с.149]. Це, на наш погляд, дозволяє провести аналогії зі сповіддю, яка також виявляється націленою на ретроспективне осмислення, осмислення *post factum*, яке повертає спрямований вектор часу в минуле, актуалізуючи його в ситуації «тут і зараз».

На думку А. Мішиної, «у постлюдіях створюється зовнішня абсолютно статична форма, форма-стан, у якій відсутні звичні драматичні зіткнення, різкі контрасти, які спонукають до руху вперед» [123; с. 149]. Однак форма лише зовні статична, з точки зору втілення руху в постлюдіях А. Мішина виявляє цілий комплекс засобів – ознак «згасання», які просувають форму вперед: кадансування, гальмування, повторення, переважання повільних темпів і темпових уповільнень на мікрорівнях, зупинки тощо [123; с.149]. А. Мішина

констатує, що в постлюдіях склався особливий тип викладення, який, користуючись терміном В. Задерацького, дослідник називає «континуальним», і особливістю якого є довге утримання єдиного стану [123; с. 150].

У невеликому за обсягом творі І. Єргієва є риси як сповіді, так і постлюдії, що, як ми з'ясували, мають точки дотику та перетину. Твір побудований на «проговоренні» однієї думки (теми), зібраної з типових ліричних мотивів та інтонацій: секундового оспівування з довгим затриманням на опорних звуках, які утворюють невинне низпадання, злет на сексту вгору на більш високу точку, порівняно з початком, із подальшим рухом вниз, утримання ідеї пощаблевого плавного руху.

Комплекс ліричних знаків у мелодії підтримується тонально-гармонійними особливостями теми. Бемольна тональність *f-moll*, яка витримується протягом п'єси з нетривалими відхиленнями в найближче тональне коло, утворює похмурий приглушений колорит. Гармонічна основа теми побудована на найпоширеніших гармонійних зворотах, що склалися у вуличній ліричній музиці від доби бароко. У партії лівої руки утримується рівномірний акордовий рух чвертями, що може символізувати плинність часу. На його тлі й розгортається скорботна мелодійна лінія, сповнена низхідними «зітхаючими» секундами.

Відповідно до «континуального» типу викладення, у якому утримується один стан, суттєвих змін в образно-семантичному наповненні музики не відбувається. Усі зсуви й повороти в музичній думці націлені на реалізацію та донесення до реципієнта завдяки комунікаційному каналу (комплексу типових засобів виразності) «модусу спогадів та прощання». Так, від другого проведення теми (т. 11) у середньому шарі фактури з'являється контрапункт-відголосок, який втілює ідею внутрішнього діалогу в процесі самопізнання й самооцінки. Характерно, що обидва голоси (верхній та середній), котрі перебували в стані діалогу, з'єднуються в октавному звучанні (т. 20), символізуючи духовне зростання внутрішнього «Я» через спогади та каяття.



Семантика прощання втілюється й іншими засобами, характерними для жанру постлюдії. Окрім повторів на макрорівні, це кадансування всередині теми, повільний темп *Adagio*, переважання динаміки *p*. Щодо динаміки, то тут композитор пропонує цікаве рішення: п'єса завершується на *ff*, а це дещо суперечить заявленому колу засобів виразності. Проте цьому є своє пояснення: останнім акордом звучить радісний, світлий тризвук *F-dur*, який є висновком із попереднього обдумування, обговорення, і висновком стверджуючим, сповненим надії.

У ліричному ключі написаний і твір «Актриса», присвячений артистці Одеської обласної філармонії, великому майстру слова Я. Куклович. Програмна назва визначила загальну ауру твору: тут жевріють різноманітні відтінки ліричного висловлювання – із тихим смутком, схвильованого, світло-урочистого. Їх зміна визначає логіку драматургії: від сповідального речитативу (рух тріолями в мелодії на фоні розміреної гармонійної фігурації в компактному звучанні без задіяння низького регістру, *f-moll*, від т. 6) через пошкваллення руху з поступовим ущільненням фактури (мелодійна фігурація шістнадцятими в мелодії на тлі тієї ж фактури в партії лівої руки з поступовим додаванням акордів, *f-moll*, від (т. 28)) до звучання піднесеної теми в *As-dur* (т. 48) із мелодією у високому регістрі, з контрапунктами-діалогами, котрі заповнюють середній регістр, на фоні широкої акордової фактури. Спад після кульмінації відбувається на речитативній тріольній темі (т. 56), після чого тематичний процес стає більш дискретним, складається з фрагментів, що органічно змінюють один одного, нагадуючи емоційне схвильоване висловлювання. Фрагментарний процес приводить, врешті-решт, до встановлення широкої педалі в партії лівої руки на тонічному тризвуку, на фоні якого спочатку восьмими, потім у тріольному русі «проговорюються» кластери, невпинно просуваючись вгору. Знак репризи передбачає повторення кола музичний подій двічі: від речитативно-тріольної теми до коди на кластерах.

На основі поданих аналітичних спостережень можемо зробити висновок, що у циклі мініатюр для баяна «“Остров счастья”, “Postludium” (“Исповедь”), “Актриса”» композитор застосовує окрім *узагальнювальної* програми, котра не передбачає сюжетного (наративного), ілюстративного її втілення і *картинно-асоціативну* в «Остров счастья» та *жанрову* як *уособлення міжвидового синтезу* (за Г. Хуторською [190]), як, наприклад, жанрові ознаки портрету в музичній композиції «Актриса». Композитор оперує композиційними та семантичними «знаками», які сприяють втіленню програмного задуму на рівні композиційної будови, логіки драматургії, типу тематизму й засобів його розвитку, фактури, тонально-гармонійного плану.

## Висновки до Розділу 2

2.1. Розглядаючи авторські версії втілення програмних ідей та задумів у баянній творчості композиторів, які самі є блискучими конуертними виконавцями, ми дійшли висновку про *унікальність цього процесу*, неможливість скласти розглянути зразки програмності – композиторські версії в умовну таблицю відповідностей, типологічних принципів тощо.

Так, у «Концертному триптиху» для баяна “Страшний суд” (за мотивами картини І. Босха): до питання про музичну реінтерпретацію» В. Власова йшлося про зміну ціннісно-сміслових координат: на відміну від розгорнутої сюжетності картини І. Босха, для «прочитання» якої потрібен певний час, у композитора можна стверджувати про симультанність його програмного бачення – згортання програми музичного твору до трьох знакових подій. Це природньо впливає на визначення типу програмності: на нашу думку, це загально-сюжетна програмність, пов’язана з втіленням не тільки символічного ряду першоджерела, але й ставлення – емоційно-образної реакції – до сюжету нашого сучасника (враховуючи застосування композитором жанрового моделювання, звуконаслідування тощо).

2.2. На основі жанрово-стилістичного аналізу драматургії Другого концерту для баяну А. Гайдено виявлено оригінальний зразок втілення

програмного задуму, пов'язаний з українською історією та його прадавньою міфопоетичною творчістю, що завжди цікавила митця, у всі періоди його творчого шляху. Його відчуття історії стає підґрунтям музичного стилю, відрізняється етно-національним духом, завдяки відтворенню в авторській мові національно-означених засобів музичної виразності (завдяки мелодійності, фактурно-ритмічних формул розвитку, тембровій драматургії та оркестровці).

В цілому, програмний задум «З предковічних часів» полягає у розкритті сучасним митцем філософії пантеїзму («природа є первісною; людина – лише її частка»). І в цьому сенсі авторська концепція твору є зразком оспівування національної ідеї як краси рідної землі, її історії та традицій, що живлять музику архаїчним колоритом, закликають до збереження культурно-історичної пам'яті.

2.3 Соната № 2 В. Зубицького для баяна «Слов'янська» є прикладом *узагальнено-символічної програмності*, типової для романтичної доби як європейської, так і української академічної музичної культури: від творів М. Лисенка («Думка-шумка») до П'ятої симфонії Б.Лятошинського («Словянська») та навіть представників «київського авангарду» (соната для фортепіано «Розрив площин» В. Годзяцького). Велику роль в баянному творі відіграє жанровість музичного тематизму, яка бере на себе функцію конкретизації музичного змісту. «Фресковий» стиль викладу музичних образів споріднений з твором А.Сташевського

2.4. Всебічний аналіз оригінального твору А. Сташевського «Давньокиївські фрески» для баяну виявив майстерність творчої реалізації різних типів програмності, історичних, музично-ігрових та картинно-побутових проєкцій. Здійснені композитором за допомогою інтонаційно-тематичних, ладо-гармонічних, фактурно-тембрових та композиційно-драматургічних засобів образи стародавньої історії Києва розкривають цікаву авторську концепцію осучаснення Минулого. Спостерігаються полістильові нашарування алюзивного характеру. Основна тема другої частини («Билини»), яка є своєрідною ідейно-образною експозицією циклу, являє собою переінтонований варіант мелодії старовинної народної пісні «Я на камушке сижу». Рівень інтонаційної подібності

цих тем є високим, інтервально-мотивна структура оригіналу та його ладові особливості дозволили авторові виявити й розвинути в оновленому інваріанті саме епічні ознаки, іманентні до билинному жанру, трансформуючи в такий спосіб невігядливу танцювальність у задумливо-пісенну оповідальність (наратив) цілого народу.

Завершальний розділ частини виявляє ще один факт квазі-цитатності — мотив заспіву російської народної пісні «Калинка», який у А. Сташевського набуває подальшого структурного розвитку в самостійну, завершену тему. Автор використовує її в заключній частині «Во славу Русі-Київської», що складає своєрідну коду всього циклу. Тут тема звучить у ритмічному збільшенні, в широко акордовому викладенні хорової фактури на тлі низхідного «бігу» басової лінії.

Отже, трансформація семантики славетної пісні як музичного символу вибудовує лінію від радісно-почуттєвої лірики (в оригіналі) — через переломлення серйозного й суворо величного співання (в експозиції) — до урочисто-тріумфального піднесеного гімну (в коді).

2.5. Прикладом оригінального втілення програмного задуму є твір «Острів щастья» (ор. 3. тв. № 4) І. Єргієва, написаний для скрипки, баяна та фортепіано (органа). Звернення до східних тематики та образності, по-перше, свідчить про наявність «живої» лінії музичного орієнталізму в сучасній українській музиці, по-друге, зумовлює особливості композиційно-драматургічної, тематичної, фактурної та тембрової організації цього твору. В «Острове щастья» відсутня сюжетна програма (наративного типу), що є концентровано представленою в авторській назві.

Твір не є ілюстрацією певної сюжетної фабули; скоріше, виявленням індивідуального бачення «звукового образу» баяну в сучасному світу, який репрезентовано в оновленому вигляді (за авторським визначенням, *modern botton accordeon*). Композитор звертається до східної тематики, що свідчить про актуальність орієнтальної лінії в сучасній українській музиці; для втілення заявленої в назві узагальненої програми композитор вдається до комплексу виразних засобів — мелодико-ритмічних, тонально-гармонічних, фактурно-

тембрових та формотворчих. Величезну роль у реалізації образу Сходу відіграв принцип остинато, втілений засобами мелодичної, ритмічної, фактурної, ладо-гармонічної повторюваності на різних масштабних рівнях (від короткого мотиву до цілого розділу та форми в цілому).

Твір оп. 1. № 2 має дві авторські назви «*Postludium*» та («Исповедь»), які є не тотожними, а комплементарними. Слід зауважити, що в історії мистецтв *Postludium* та (Исповедь) мають свої типологічні ознаки та жанрові традиції. У невеликому за обсягом творі І. Єрґієва є риси як сповіді, так і постлюдії, що мають точки перетину.

Музична драматургія побудована на розгортанні одного стану-образу, зібраного з типово-ліричних інтонаціями з утриманням ідеї покрокового руху: секундового оспівування з довгим затриманням на опорних звуках, що утворюють невпинне сходження, або злет на сексту вгору на більш високу точку, із подальшим рухом униз.

У ліричному ключі написана композиція оп.1. тв. № 5. Її програмна назва «Актриса» «натягає» на загальну ауру ліричного висловлювання із тихим смутком, схвильованого, світло-урочистого почуття.

Таким чином, викладені вище аналітичні спостереження та теоретичні уявлення щодо програмності та її багатовекрної втілення у композиторсько-виконавській практиці для баяну в Україні означеного періоду (1960-2010 рр.) надали можливість усвідомити її роль як концепту сучасної творчості і тої наукової «гілки», що її вивчає – *баянології* – в парадигмі пізнання музичного смислу в цілісній системі музичної комунікації (композитор – твір виконавець – слухач – дослідник).

Іншими словами, програмність слугує «ключем» розуміння для слухача (починаючи від юних до пересічних та високоінтелектуальної еліти) і «точкою опори» для виконавця, дозволяючи спиратися на програмність, як авторську платформу художнього мислення, яка дозволяє вільну трактовку і реінтерпретацію зафіксованого в тексті програмного задуму. Така свобода природна для цього методу мистецького самовираження.

## ВИСНОВКИ

На основі проведеного дослідження, присвяченого ролі програмності в музиці композиторів-баяністів, з урахуванням наявних музикознавчих джерел та сучасної виконавської практики, в дисертації зроблено наступні висновки.

1. Було систематизовано наукові джерела щодо *програмності як явища* композиторської творчості Нового часу та *музикознавчої категорії його пізнання* на сучасному етапі. Наведені музикознавчі розробки підводять ризику під завданням систематизації теоретичних засад програмної музики західноєвропейській традиції Нового часу **як парадигмального явища смислотворення**. Його відображення в баянній музиці українських композиторів – цілком закономірне та актуальне явище.

Ретроспекція культури з позиції сучасної людини дозволяє усвідомити процес формування музичного мислення як здатності до відображення навколишньої дійсності в системі (композиторська творчість – виконавське відтворення – слухацьке сприйняття). В цьому процесі авторська установка на програмність зіграла величезну історичну та смислоутворюючу роль.

2. Відповідь на фундаментальне питання «чим є програмність як принцип організації музичної семантики баянного твору?» спирається на співвідношення *загально-мистецького та спеціально-музичного*.

Програмність слугує своєрідним модератором між синтетичними видами мистецтв (опера, театр, література, архітектура) та *іманентними принципами інструментальної музики*, починаючи з XVII століття аж до XX століття для позначення авторського задуму. Іншими словами, *програмність є свідченням впливу позамузичних факторів* на процес творення музичного твору композитором, з одного боку, та його сприйняття слухачами – з іншого.

Втім, ствердження в класико-романтичній традиції музичної культури Західної Європи «абсолютної музики» (жанрів сонати, сюїти, симфонії, інструментального концерту) означало зрілість музичного мислення та самосвідомості музичної культури. Однак програмність повертається

в численні сфери інструментального музикування ХХ століття як *вагомий механізм* смислоосягання картини світу з урахуванням народження нових мистецьких явищ (джаз, естрада, поп-музика).

**В глобалістичній культурі ХХІ століття, яка поєднує усі існуючі жанрові і стильові моделі, програмність утримує свої позиції провідника позамузичних ідей в структурі музичного (баянного) твору. Семантичний простір баянного твору завжди ширший ніж програмний задум: завжди конкретний і суб'єктивно-індивідуальний та не потребує додаткових пояснень.**

У випадку наявності програми, яку вказує композитор у назві твору, вона слугує додатковим механізмом розуміння авторського задуму та його відтворення виконавцем в процесі інтерпретації.

3. Музика для дітей є відповідальною сферою композиторської діяльності, вагому частину якої складає духовно-естетичне виховання молодих виконавців і слухачів. Останнє впливає на здатність сприйняття дитиною навколишнього світу в різних жанрах і стилях творчості, вражаючи красою музичних звуків та відтінків.

Створюючи музику для дітей та юнацтва, композитор має усвідомлювати свою місію, що саме він вкладає у дитячі п'єси. Буває так, що далеко не кожен може знайти правильний шлях у своїх спробах до музичного спілкування з дітьми. Зацікавленість композиторів і виконавців у розширенні жанрового діапазону баянного репертуару збагачує його техніко-виконавський потенціал. Нові художні принципи, обумовлені загальними процесами розвитку музичного професіоналізму, реалізовані в ускладненні музичного змісту, драматургії, мови, що стає визначальним для розуміння музичних композицій сучасного етапу розвитку баянного мистецтва.

У реакції на музику відбиваються щирість і безпосередня емоційність дитини, що є відповідною реакцією на позитивне чи негативне, яке пов'язане зі специфікою дитячого мислення. Дитині подобається жанрова різноманітність, пов'язана з народнопісенною тематикою, з казковими героями та сюжетними

розповідями. Юних виконавців цікавить фантастичне бачення світу, в якому можна втілити свої мрії, а особливо близькою є музика, у якій відображаються зрозумілі їхній свідомості явища.

4. Постать В. Власова –композитора, педагога, виконавця є знаковою в баянній музиці другої половини ХХ століття. Географія творчої діяльності В. Власова об'єднує практично всю Україну (від музичної школи у м. Білгород-Дністровській тдо Львівської консерваторії та Одеської національної академії музики імені А. В. Нежданової). Автор багато років відвідує з лекціями та майстер-класами й інші регіони України від Дрогобича до Харкова. Його композиторська діяльність постає у нерозривній єдності з концертно-виконавськими досвідом та педагогічними посібниками. Завдяки універсалізму особистості В. Власову в «Альбомі для дітей та юнацтва» втілено чітку стратегію загально-музичного виховання з метою досягнення професійної майстерності. У своєму альбомі автор спирається на принцип «від простого – до складного». З перших п'єс зошиту юним баяністам пропонується виборна клавіатура, чим забезпечується рівномірний розвиток обох рук виконавця і розширюються можливості у оволодінні різними фактурними прийомами у лівій руці для більш повноцінного втілення музичного образу творів.

5. Інтертекстуальний контекст образів Страшного суду в баянному творі В. Власова «Концертний триптих для баяна на тему картини І. Босха «Страшний суд» із розгорнутої біблійної оповіді «згортався» у просторі живопису (картина І. Босха), а потім розгортався у музичний процес. Але будь-яка дистанція чи міра художньої умовності зберігає визначальні змістовно-утворюючі концепти: гріхопадіння – Страшний суд – кара.

Отже, у трьох частинах інструментальної сюїти В. Власов, орієнтуючись на триптих І. Босха, увиразнив особистісну художню позицію, що спирається на синтез загальнолюдської реакції на ідею Страшного Суду як розплати за гріхи з індивідуалізованим сприйняттям образів пекла нідерландським художником. Рівень узагальнення у такій емоційно-образній програмі і відповідає триптиху В. Власова, як твору за „мотивами”.



6. Проаналізовано стильові закономірності програмних творів крупної форми, створених композиторами-баяністами (зокрема, сюїти, концертів з камерним оркестром, як відомих, так і маловивчених) в аспекті виконавської реалізації програмного задуму композитора. Так, творчість А. Гайденка для баяна віддзеркалює загальні підвалини національного відродження мистецтва України у 90-х–2005 років.

Давнина як історична категорія культуротворчого процесу є складовою сучасних концепцій музики. А. Гайденко – яскравий манифестант цієї тенденції. Образний зміст та семантика музичної мови його творів є відбиттям неопантеїстичного світобуття. Автор свідомо вказує на архетип історичної давнини та його ментальні ознаки в українській музичній культурі, щоб виконавці та слухачі змогли визначитися та розуміти стиль оригінального баянного твору. Зацікавленість українським етносом, національним епосом, історією та міфологією як складовими сучасного буття культури є основним джерелом творчого натхнення композитора.

Художній світ музики для баяну звернений обличчям до історіософії України, української картини світу через відтворення народних обрядів, переінтонування українських дум, пісень та танців, через програмні назви, авторські вказівки на прафолькорні джерела, міфологічні сюжети та асоціації, пов'язані з історико-культурним минулим.

З точки зору виконавської реалізації Другий концерт для баяна з оркестром А. Гайденка містить низку труднощів для молодих баяністів: виконання у швидкому темпі віртуозних пасажів, специфічно-баянних прийомів гри терціями, секстами, двоходольні рикошети. Концерт №2 створювався для п'ятирядного інструменту, виконавець може (за потребою) використовувати усі ряди на правій клавіатурі, оскільки таке виконання значно полегшить завдання у подоланні технічних труднощів. «Стильність гри» (М. Давидов) зумовлена виконавською майстерністю, що містить динаміку, агогіку, артикуляцію, штрихову техніку, темброву експресію.

Від розуміння програмної концепції твору залежить не тільки його жанровий статус (концерт паритетного типу), але й визнання оригінальності *стилю композитора* та успіх виконавця-інтерпретатора.

7. Новий рівень розкриття можливостей узагальненої програмності в межах найбільш концептуального жанру присутній у Сонаті № 2 для баяна «Слов'янська», в якій програмна ідея – в нашому випадку слов'янство, яке глибоко розглядалось напочатку ХХ століття російськими філософами та поетами «срібної доби» (О. Блок, Д. Мережковський, С. Соловйов) – сприяє виробленню композитором поступово високого духовного рівня відображення сучасної дійсності та стану суспільства через метод історизму – звернення до філософсько-поетичного уособлення *концептуальної ідеї слов'янства* як символу соборного єднання народів в контексті сучасної бездуховної системи управління людським світом. В. Зубицький підіймається у цьому творі на рівень світових композиторів, які в свій час вирішували проблему «Буття і Людина», яка має сильний дух і не бажає підкорятися системному Злу. Тому ми трактуємо його тип мислення, втілений на ґрунті програмної ідеї, як *музично-філософський*.

8. У дослідженні визначено роль програмності в творчості А. Сташевського на прикладі в «Давньокиївських фресках» для баяна. Цей твір – з жанровим уточненням «сюїта-зошит», в якому знаходиться ключ до розуміння сутності авторської програми. Музичний цикл містить, з одного боку, програмність картинного (зображально-ілюстративного) типу, коли частини-картини складають єдину композицію циклу, що викликає асоціації з багатофігурною фрескою, охопити яку одним поглядом неможливо і знайомство з якою передбачає послідовне розташування фрагментів цілого у часі. З іншого боку, в циклі відчутна наскрізна оповідальність: всі частини розпочинаються без пауз, картини-епізоди літопису наче «розгорнуті» у часовій ретроспекції: в той же час, логіка змін підпорядковується наскрізному розвитку музичного процесу від Інтради до кульмінаційної розв'язки.

Окрім того, завдяки пісенним інтонаціям, танцям, прусутня наративна та жанрова програмність, що сприяє демократизації складної музично-символічної мови сюїти.

9. Прикладом оригінального втілення програмного задуму є твір «Острів щастя» (ор. № 3, тв. 4) І. Єргієва, написаний для скрипки, баяна та фортепіано (органа). Імпульсом для створення цього опусу стали враження від подорожі автора на острів Слона (Ко Чанг, Таїланд). Звернення до східних тематики та образності, по-перше, свідчить про наявність «живої» лінії музичного орієнталізму в сучасній українській музиці, по-друге, зумовлює особливості композиційно-драматургічної, тематичної, фактурної та тембрової організації цього твору. В «Острові щастя» відсутня програма сюжетного (наративного) типу, яка репрезентує певну послідовність подій. Програма в цьому творі є узагальненою й концентрованою представлена в самій назві. Твір у такому випадку не є розгортанням-ілюстрацією певної сюжетної фабули, а є виявленням авторського бачення заявленого в назві образу Сходу крізь призму композиторського Я-мислення.

Спостереження щодо «Острова щастя» І. Єргієва дозволяють зробити такі висновки: композитор звертається до східної тематики, що свідчить про актуальність орієнтальної лінії в сучасній українській музиці; для втілення заявленої в назві узагальненої програми композитор вдається до комплексу виразних засобів – мелодійних, ритмічних, тонально-гармонійних, фактурних та формотворчих. Однак величезну роль у реалізації образу Сходу відіграв принцип повтору (остинато), втілений на різних масштабних рівнях та різними засобами – від короткого мотиву до побудови цілого розділу та форми в цілому, засобами мелодійної, ритмічної, фактурної, ладо-гармонійної повторюваності.

Твір ор.1, тв. № 2 має дві авторські назви «*Postludium*» та («Исповедь»), які не є тотожними, а, скоріше, взаємодоповнювальними. Слід зауважити, що в історії мистецтв *Postludium* і («Исповедь») мають свої типологічні ознаки, що потрапляють в коло усталеної жанрові традиції. У невеликому за обсягом творі І. Єргієва є риси як сповіді, так і постлюдії, що, як ми з'ясували, мають

точки дотику та перетину. Твір побудований на «проговоренні» однієї думки (теми), зібраної з типових ліричних мотивів та інтонацій: секундового оспівування з довгим затриманням на опорних звуках, які утворюють невинне низпадання, злет на сексту вгору на більш високу точку, порівняно з початком, із подальшим рухом униз, утримання ідеї пощаблевого плавного руху.

У ліричному ключі написаний і твір оп.1, тв. № 5, присвячений артистці, має асоціативний шлейф і апелює до жанру портрету. Програмна назва визначила загальну атмосферу твору, в якому подані різноманітні відтінки ліричного Я героїні та ставлення автора музики до цієї особи – із тихим смутком, схвильованого, світло-урочистого.

Таким чином, викладені в дисертації теоретичні засади програмності в композиторсько-виконавській творчості для баяну в Україні означеного періоду (1960-2010 рр.) надали можливість усвідомити її роль як концепту сучасної баянології в парадигмі пізнання музичного смислу найновітньої мистецької практики. Іншими словами, програмність як *явище* композиторсько-виконавської творчості не втратила свого історичного значення для композиторів та виконавців різних поколінь.

З точки зору наукового моделювання змісту музики програмність та семантика *співвідносяться як загальне та конкретне*.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алпатова Т. А. Исповедь. Режим доступа: <http://lermontov-slovar.ru/views/ISPOVED.ZHanr.html>
2. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. Изд. 5-е. Москва, Музыка, 1977. 447 с.
3. Антропова А. Камерно-инструментальное творчество В. П. Власова (на примере «Концертного триптиха на тему картины Иеронима Босха Страшный Суд»). *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică* 2016, nr. 2 (29). P. 66 – 73.
4. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Москва. 2012. 444 с.
5. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и особенности. Москва : Композитор, 1998. 344 с.
6. Арановский М. Г. Что такое программная музыка? Москва. : Музгиз, 1962. 119 с.
7. Арановский М. Г. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 г. Ленинград. 1971. 287 с.
8. Асафьев Б. Музыкальная форма как процес. 1-2 кн. Изд 2. Ленинград. 1971. 287 с.
9. Бай Ю. Н. Методические рекомендации по совершенствованию структуры музыкально-игровых движений баяниста. Запорожье. 1982. 16. с.
10. Балакирев М. А. О программной музыке. Композиторы могучей кучки о программной музыке. *Избранные отрывки из писем, воспоминаний и критических статей*. Москва, 1956. 186 с.
11. Баранова Т. Б. Роль музыки в становлении новых синтетических форм искусств XX века. Москва, Музыка, 1983. Вып. 3. 20 с.
12. Басурманов А. П. Справочник баяниста / под общей ред. проф. Н. Я. Чайкина. 2 изд., испр. и доп. Москва, 1986. 424 с.

13. Безугла Р. І. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття): автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2004. 16 с.
14. Берлиоз Г. О подражании в музыке. Избранные статьи / пер. с франц. Москва, 1956. С. 88 – 99.
15. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки: в 2-х вып. Вып. II. Москва, Музыка, 1989. 268 с.
16. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы: Исследование. Москва, Музыка, 1978. 331 с.
17. Бобровский В. П. Сонатная форма в русской классической программной музыке : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 – Музыкальное искусство. Моск. гос. конс. Им. П. И. Чайковского. – Москва. – 1953. С. 4-5.
18. Боженський А. До питання виконавської інтерпретації баянних композицій В. Власова: збірник наукових праць молод. вчених. Дрогобицький держ. пед. Вип. 2. 2011, С. 8-11.
19. Большакова Т. В. Творча постать А. П. Гайдено в музичній культурі України. Культура України : збірник наукових праць. Харківська державна академія культури. Харків, 2019. С. 69-80.
20. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. С-Пб : Композитор. 2006, 648 с.
21. Борух І. М. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2020. 20 с.
22. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ-початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2007. 19 с.

23. Булда М. В. Особливості формування дитячого репертуару баяніста-акордеоніста (на матеріалі творів В. Власова). *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Київ, 2012, №27. С. 229.
24. Булда М. В. Сильові напрямки естрадно-джазових творів Віктора Власова для баяна-акордеона творчість композиторів України для народних інструментів : зб. матеріалів міжн. наук-практ. конф. 10.04.2006, Львів, 2006. С. 12-17.
25. Булда М. В. Теоретичні аспекти стильових напрямків естрадно-джазової музики для акордеона-баяна. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 47. (11). С. 207-215.
26. Бычков Ю. Н. Проблема смысла в музыке. «Открытый текст». (Дата звернення 30. 03. 2021 р.) [Електр. ресурс] <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/index.html?id=7321>
27. Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка. Изд. 2-е, доп. Ленинград : Художник РСФСР, 1983. 400 с.
28. Василенко А. І. Андрій Сташевський. Історія виконавства на народних інструментах. Луцьк, 2010. С. 266-267.
29. Власов В. П. «Мій баян і кіно» [Електронний ресурс] <https://youtu.be/tJmjnds9eJ8?t=3204>
30. Власов В, Мурза В. Фольклорні витоки джазу. Творчістькомпозиторів України для народних інструментів : зб. матеріалів між нар. наук. практик конф. Львів, 2006. С. 18-22.
31. Власов В. П. Эстрадно-джазовые композиции для баяна или акордеона. Вып. 2. СПб. : Композитор, 2001. 36 с.
32. Власов В. П. Дитячий альбом (п'єси для виборного баяна) : навч. реп. Збірник. Дрогобич, 2012. 36 с.
33. Власов В. П. Концертний триптих В. Власова на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд». Тернопіль : Богдан, 2005. 32 с.
34. Волков Н. Н. Цвет в живописи. Изд. 2. Москва, Искусство, 1984. 320 с.

35. Голованева А. Синтез искусств в XX веке: живопись и музыка. *Вестник гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова. С-Петербург.* 2015. Вып. № 1(41). С. 52-55.
36. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : дис. ...канд. мистецтвознавства : Суми, 2008. 197 с.
37. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 17 с.
38. Гофман Э. Т. Собрание сочинений : в 6-ти т. Москва, Худож. литература, 1991. Т. 1. 494 с.
39. Давидов М. А. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. Київ : Муз. Україна. 1977. 120 с.
40. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навчальний посібник. Київ, Муз. Україна. 1997. 240 с.
41. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. 418 с.
42. Давидов М. А. Баян-акордеон в камерному мистецтві на стику століть. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2000. Вип. 8. С.7-15.
43. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва: посібник. Київ : НМАУ, 1998. 224 с.
44. Давидов М. А. Проблеми збереження розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України. Київ, 2008. 403 с.
45. Давидов М. А. Стильність гри як критерій виконавства. *Часопис.* Науковий журнал, № 1, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. С. 126-133.
46. Денисенко І. Є. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюсі та М. Равеля) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків. 2010. 16 с.



47. Дорохін В. Г. Принципи та фактори артикуляції у виконанні на баяні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. : Київ, 2010. 18 с.
48. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва [довідник]. Дрогобич, 2010. 216 с.
49. Душний А. І. «Дитячий альбом» як основа дидактичного репертуару у доробку представників Львівської баянної школи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: зб. наук. в 2-х т. Вип. 17. Рівне : РДГУ, 2011. С. 257-262.
50. Дяченко Ю. С. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ-початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри : дис. ... канд. мистецтвознавства : Харків, 2017. 208 с.
51. Ендуткина О. Ф. Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2004. 24 с.
52. Єргієв І. Сучасне академічне виконавство в культурологічних вимірах постмодернізму. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 77, С. 84 – 92.
53. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.
54. Єргієв І. Д. Мистецтво українського «модерн-акордеона» у світовому процесі. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України імені П.І.Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 40. С. 154.
55. Єрмоєнко А. Ю. Баянна творчість А. Гайдєнка: естетичні та жанрово-стильові аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Суми, 2019. 20 с.
56. Єрмоєнко А. Ю. Риси театральності в концерті № 2 для баяна з камерним оркестром «Із предковічних часів...» Анатолія Гайдєнка. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник, 43, Київ, 2017. С. 112-120.

57. Жданько А. Н. Картинки с выставки М. П. Мусоргского (к проблеме синтеза искусств) : дип. работа / ХИИ им. И. К. Котляревского. Харьков, 1983. 89 с.
58. Зись А. Я. В поисках художественного смысла. *Избранные работы*. Москва : Искусство, 1991. 350 с.
59. Зись А. Я. Виды искусства. Москва : Знание, 1979, 128 с.
60. Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств. Взаимодействие и синтез искусств. Ленинград. 1978, С. 9-11.
61. Знамаровская Т. П. Направление, творческий метод и стиль в искусстве. Ленинград : Знание, 1975, 38 с.
62. Зубицкий В. Д., Семешко А. А. Диалог времени и мастерстве. Київ : 2003, 40 с.
63. Иероним Босх. (Режим доступа: [https://artchive.ru/artists/65~Ieronim\\_Boskh/](https://artchive.ru/artists/65~Ieronim_Boskh/) (дата звернення : 18.08.2019).
64. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства : учебное пособие. Москва, 2006. 519 с.
65. Имханицкий М. И. Портреты баянистов : сб. ст. / сост. Москва. РАМ им. Гнесиных, 2001. 251 с.
66. Иванов Є. Гармоніки, баяни, акордеони (духові та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі ХІХ – ХХ століття) : Нав. Посібник. Суми, 2002. С. 33 – 34.
67. Кабалевський Д. Б. Як розповідати дітям про музику. Київ : Музична Україна, 1982. 320 с.
68. Каган М. С. Морфология искусства : учебное пособие для вузов. Москва : Издательство Юрайт, 2018. 388 с.
69. Каган М. С. Музыка в мире искусств – издательство «Ut@ С-Петербург. :1996. – 232 с.
70. Казанский Н. Н. Исповедь как литературный жанр, Часть 1. (Режим доступа: <http://www.gazetaprotestant.ru/2011/07/ispoved-kak-literaturnyj-zhanr-chast-1/>) (Дата звернення 15.03.2020 р.)

71. Казанцева Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры: Учебное пособие для вузов. Астрахань : издательско-полиграфический комплекс «Волга». 2009. С. 273.
72. Карась С. Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Львів, 2006. 20 с.
73. Карась С. Тенденції розвитку баянно-акордеонного мистецтва. Формування репертуару. *Музикознавчі студії* / Львів. держ. муз. акад. імені М.Лисенка. Вінниця, 2006. Вип. 11. С. 69 – 76.
74. Карташов В. Д. К феномену стиля сучасного композитора-баяниста (на прикладі творчості Володимира Зубицького) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Санкт-Петербург, 2011. 25 с.
75. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця : (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 16 с.
76. Катрич О. Т. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Київ –Дрогобич: Відродження, 2000. 98 с.
77. Кашкадамова Н. Б. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя. Львів, 2014. 344 с.
78. Квитка К. В. К изучению украинской инструментальной музыки / К.В.Квитка. *Избранные труды*: в 2-х т. Москва : Сов. композитор, 1973. Т. 2. 319 с.
79. Кисляк Б. М. Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів : історико-стильовий аспект : дис. ... канд. мистецт. : спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 245 с.
80. Кияновська Л. О. До питання сприйняття програмного твору. Українське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 1987. Вип. 22. С. 15–22.

81. Кияновська Л. О. Українська музична культура. Навч. посібник. Київ : ДМЦНЗКМ, 2002. 178 с.
82. Кияновская Л. А. Функции программности в восприятии музыкальных произведений : автореф. дисс. канд. искусствоведения, Ленинград, 1985. 22 с.
83. Клиш В. Л. О музыке. Киев : Музична Україна, 1985. 351 с.
84. Кметі О. Репертуарні тенденції початкових мистецьких навчальних закладів України кінця ХХ – початку ХХІ століть: баянно-акордеонний аспект. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2014. Вип. 8. С. 122 – 128.
85. Князєв В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 20 с.
86. Конен В. Третий пласт. Новые жанры в музыке ХХвека. Москва, 1994. 160 с.
87. Конен В. История зарубежной музыки : учебник для консерваторий. Вып. 3. 6-е изд. Москва : Музыка, 1984. С. 19.
88. «Концертний триптих» В. Власова на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд» Музична редакція та упорядкування: А. Семешко, О. Кміть. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. 32с.
89. Коханик І. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах сучасного постмодерну. Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Жанр як категорія музичної творчості. Київ, 2009. С. 31-37
90. Крауклис Г. В. Программная музыка и некоторые аспекты исполнительства. Сборник статей № 11., Москва., Музыка. 1983. 303 с.
91. Кремлев Ю. О программности в музыке. Советская музыка, 1950. № 8. С. 41 – 47.
92. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX веков.: учеб. пособ. – СПб.: Лань, 2006. – 432 с.

93. Кужелєв Д. О. Баянна творчість сучасних українських композиторів у контексті сучасних стильових тенденцій. До 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського: зб. наук. ст. [ред.-упор. М. Давидов]. Київ : НМАУ, 2010. С. 91 – 101.
94. Кужелєв Д. О. Баянна творчість українських композиторів : навч. посіб. Львів : Сполом, 2011. 208 с.
95. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Москва : 1973, 151 с.
96. Курбанов Б. О. Эстетические принципы программной музыки. Баку: ЭЛМ, 1982. 165 с.
97. Кюи Ц. А. О программной музыке. Композиторы могучей кучки о программной музыке. *Избранные отрывки из писем, воспоминаний и критических статей.* Москва, 1956. 186 с.
98. Лебедев А. Е. Игра и исполнительская интерпретация. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2010. 124 с.
99. Лебедев А. Е. Жанр концерта для баяна с оркестром в отечественной музыке. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова. 2013. 530 с.
100. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник : в 2-х т. Кн. 1. От античности к XVIII веку. Москва : Музыка, 1986. 462 с.
101. Липс Ф. Р. Век XX – баянистам XXI века. Вып. 9. Москва : Музыка, 2006. 80 с.
102. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне. Москва : Музыка, 1985. 144 с.
103. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні / М. В. Лисенко. Київ : Мистецтво, 1955. 62 с.
104. Лист Ф. Избранные статьи. Москва, 1959. С. 411-412.
105. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики: Москва : Музыка, 1994. 320 с.
106. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр : история и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.

107. Лозенко К. О. Синестезія як спосіб осягнення смислу музичного твору: теорія і практика ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун. мистецтв. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 19 с.
108. Мазель Л. А. Целостный анализ-жанр преимущественно устный и учебный. Музык. академия. 2000. № 4. С. 132–135.
109. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1979. 752 с.
110. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: Теоретический очерк (об основах музыкального искусства и его эволюции). Изд. 2-е, доп. Москва : Музыка, 1991. 79 с.
111. Майбурова К. Програмна музика. Київ. : Держвидавництво, 1960. 39 с.
112. Макаров А. Світло українського барокко. Київ : 1994. 155 с.
113. Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации. Москва : Музыка, 1991. 88 с.
114. Мандер Карел Ван Книга о художниках. Вісник Міждисциплінарні дослідження. СПб. : Азбука-классика, 2007. 543 с.
115. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. Москва, 1980. С. 178–194.
116. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1983. 46 с.
117. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки : Москва : Композитор, 1993. 262 с. 117
118. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
119. Мильштейн Я. Ф. Лист. Т. 1. Гос. музык. изд. Москва. 1956. 601 с.
120. Мильштейн Я. Ф. Лист Т. 2. 2-е изд., расшир. и доп. Москва : Музыка, 1971. 599 с.

121. Мирек А. М. Из истории аккордеона и баяна. Москва : Музыка, 1967. 195 с.
122. Михайлов М. К. Стиль в музыке. Статьи и фрагменты / сост. А. Вульфсон. Ленинград : Музыка, 1990. 288 с.
123. Мишина А. Жанр постлюдии в творчестве В. Сильвестрова (на примере камерно-инструментальных произведений 1980-х годов). Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-postlyudii-v-tvorchestve-v-silvestrova-na-primere-kamerno-instrumentalnyh-proizvedeniy-1980-h-godov> (Дата звернення 11.02.2020 р.).
124. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособ. Київ. 2013. 272 с.
125. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Київ, 1994. 156 с.
126. Муха А. Процесс композиторского творчества. Проблемы и пути исследования. Київ : Муз. Україна, 1979. 271 с.
127. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
128. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
129. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
130. Назаренко О., Кононова О. Володимир Підгорний. Київ : Муз. Україна. 1992. 46 с.
131. Новожилов В. Баян. Москва : Музыка. 1988. 64 с.
132. Оберюхтин М. Д. Проблемы исполнительства на баяне. Москва : Музыка, 1989. 95 с.
133. Олексів Я. В. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття ) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. 20 с.

134. Олексів Я. В. Програмність в українській баянній сюїті у форматворчій та стильовій проєкціях. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. 2012. № 3. С. 115–119.

135. Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке. Ленинград : Музыка, 1985. 112 с.

136. Очеретовская Н. Л. Об отражении действительности в музыке: (К вопросу о содержании и форме в музыке). Ленинград : Музыка, 1979. 72 с.

137. Палій І. Трансдукція як явище музичної культури (на прикладі фортепіанного циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки» і творчості рок-гуртів King Crimson и Pink Floyd) : дис...кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2012. 181 с.

138. Парусова Е. В. Пейзажные образы в фортепианном творчестве конца XIX – начала XX веков. К проблеме изобразительности в искусстве : автореф. дис. ... канд.искусствоведения : Саратов, 2010. 27 с.

139. Платонова С. М. Современный оригинальный репертуар баяниста (к вопросу об образно-интонационном строе и выразительных средствах музыки 60-70-х годов). Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 74. Москва, 1984.

140. Платонова С. М. Новые тенденции в современной советской музыке для баяна (1960-е – первая половина 1980-х годов) : автореф. дисс. ... канд. искусств : Вильнюс, 1988. 23 с.

141. Польська І. Камерний ансамбль : феноменологія жанру. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика : зб. ст. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 24. Серія. Виконавське мистецтво : Львів. Сполом, 2010. С. 4–14.

142. Понікарова Л. М. Баян – український народний та академічний інструмент ХХ століття : навч.-метод. матеріали. Харків, 2007. 32 с.

143. Поникарова Л. М. Баян в народно-інструментальному жанрі України: учеб.-метод пособие. Харьков. : Торнадо, 2003. 103 с.



144. Ройтерштейн М. И. Музыкальные формы. Москва : Советский композитор, 1961. 35 с.
145. Ройтерштейн М. И. Основы музыкального анализа: учеб. для студ. пед. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. 112 с.
146. Роллан Р. Собрание сочинений: Т.12: Бетховен, великие творческие эпохи. Незавершенный собор. Москва : Гослитиздат, 1957. 349 с.
147. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 159 с.
148. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ – ХХ століть) : автореф. дис...кандидата мистецтвознавства. 17.00.03. Харків: ХДАК, 2004. 20 с.
149. Салій В. С. Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2010. 23 с.
150. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. Київ, 2003. 36 с.
151. Семешко А. Методичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч.-метод. посіб. Київ : ДМЦМЗКМ, 2003. 144 с.
152. Семешко А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ – ХХІ століть : довідник. Тернопіль : Богдан, 2009. 244 с.
153. Семешко А. Портреты современных украинских композиторов (в форме диалогов): Виктор Власов. Киев : Ассо-Opus, 2003. 112 с.
154. Серотюк П. Баян відкриває світ музики: навч. пос. Тернопіль : Навчальна книга. :Богдан, 2003. 92 с.
155. Синьяк П. Сюжет в живописи // URL: [http://artbazar.com.ua/pub/pub\\_04.php](http://artbazar.com.ua/pub/pub_04.php) (дата звернення: 14.05.2019).

156. Сисоева А. В. Программность в инструментальной музыке эпохи барокко: проблемы типологии национальных школ: автореф. дис...канд.искусствоведения. Москва, 1993. 22 с.
157. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 446 с.
158. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: монография. Нижний Новгород : изд-во Нижегородского университета, 1994. 218 с.
159. Соколов О. В. Об эстетических принципах программной музыки. Советская музыка. 1985. № 5. С. 90–95.
160. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. 2-е изд., стереотипное. Санкт-Петербург: «Лань»; Изд-во «Планета музыки», 2018. 128 с.
161. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва: Музыка, 1968. 101 с.
162. Сташевський А. Баянне мистецтво в Україні : тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : К, 2004. 20 с.
163. Сташевський А. Я. Великі жанри в українській музиці для баяна : монографія. Луганськ : Поліграф ресурс, 2007. 159 с.
164. Сташевський А. Я. Концертні твори для баяна. Зошит 1. Київ. 2001. 40 с.
165. Сташевський А. Я. Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ-перше десятиріччя ХХІ ст.): дис. ...д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 473 с.
166. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : монографія. Луганськ : Янтар, 2013. 328 с.

167. Сташевський А. Полістилістичні тенденції в баянній музиці сучасних українських композиторів. *Культура України* : збірник наукових праць Харк. держ. акад. культури. Вип 37 : 2012. С. 247–255.

168. Сташевський А. Я. Нариси з історії української музики для баяна : навчальний посібник. :Луганськ : Поліграфресурс. 2006. 152 с.

169. Сташевський А. Я. Музично-інструментальні виражальні засоби в баянному мистецтві : навчальний посібник. Старобільськ: ЛНУ імені Тараса Шевченка. 2015. 121 с.

170. Степанова А. С. К вопросу о классификации музыкальных произведений, созданных на живописный сюжет. *Вестник академии русского балета им. А. Я. Вагановой. Сб. науч. статей.* Вып. 2 (43), Москва, 2016. С. 167-173.

171. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Киев : Факт, 2000. 176 с

172. Сучасне музичне мистецтво: підручник / упор.: Г. Ф. Пономарьова, В. М. Бескорса, О. О. Цуранова. Харків : видавець Захарченко С. М., 2012. 248с.

173. Тараева Г. Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации. : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Ростов-на-Дону, 2013. 42 с.

174. Тараканова Е. К. Инструментальное творчество А. Берга и эволюция принципа программности в музыке XX века : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.12. Москва, 1990. 24 с.

175. Тараканов М. О программности в музыке. *Вопросы музыкознания* : сборник статей. Вып. 1. Москва. 1954. 107 с.

176. Тасалов В. Н. Об интегративных аспектах взаимодействия видов искусств. *Взаимодействие и синтез искусств.* Л., Наука. 1978, С. 20-44.

177. Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретації (на прикладі фортепіанного виконавства): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.

178. Тищик В. Б. Розвиток баянного мистецтва для дітей в Україні: історичні передумови та сучасні тенденції. *Вісник Харк. держ. академ. дизайну і мистецтв*. Сер. мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2017. №4. С. 131-135.

179. Тищик В. Б. Формування системи професійних навичок баяніста (наприкладі «Альбому для дітей та юнацтва» В. Власова) : *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Когнітивне музикознавство : збірник наукових статей. м. Харків,. Вип. 49. Харків, 2018. С. 172-187.

180. Тищик В. Б. Концертний триптих для баяна В. Власова за мотивами картини І. Босха «Страшний суд» до питання про музичну реінтерпретацію. *Вісник Харк. держ. академ. дизайну і мистецтв*. Сер. мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2019. Вип. 4. С. 88-95.

181. Тищик В. Б. Проекції програмності у «Давньокиївських фресках» А. Сташевського для баяна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. м. Харків, 2019. Вип. 55. С. 33-49.

182. Тищик В. Б. Другий концерт для баяна з оркестром А. Гайдена: авторська концепція в аспекті виконавської реалізації. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. м. Харків, 2020. Вип. 2. С. 118-122.

183. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Мелодическая фигурация : учеб. пособие для музык. вузов. М. : Музыка. 1977. 382 с.

184. Филиппев Ю. А. Что и как познает искусство. М. : Наука. 1976. 112 с.

185. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Науково-популярне видання. Суми: Собор, 2002. 184 с.

186. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. 2-е изд. СПб.: Лань, 2001. 496 с.

187. Холопов Ю. Н. Об общих логических принципах современной гармонии. *Музыка и современность*. Москва, 1974. Вып. 8. С. 229–277.
188. Холопов Ю. Н. Принцип классификации музыкальных форм. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971, С. 65–94.
189. Хохлов Ю. О музыкальной программности. М. : Гос.муз.изд., 1963. 148 с.
190. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.
191. Цигарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности : автореф. дис. ... д-ра псих. наук: 19.00.03 / Ленингр. ун-т. Ленинград, 1990. 31 с.
192. Ценова В. С. Теория современной композиции: учебное пособие. М. : Музыка, 2005. 624 с.
193. Цеханский В. М. Влияние целостного звукового образа на восприятие основных характеристик музыкальной композиции : автореф. дисс. ... канд. псих. наук : 19.00.01. Москва, 1979. 17 с.
194. Цибульник З. Деякі риси ладо-гармонічної системи у творах українського композитора А. Я. Сташевського. *Вісник Харк. держ. академ. дизайну і мистецтв*. Серія мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків. 2012. Вип. 4. С. 165.
195. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. Москва: Музыка, 1984. 214 с.
196. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 159 с.
197. Цуккерман В. А. Тембр и фактура. Советская музыка. 1969. № 3. С.45–52 ; № 5. С. 97–103.
198. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. СПб. : Алетейя, 2001. 320 с.

199. Чайковский П. И. О программной музыке (из письма № 13 к Н. Ф. фон Мекк. от 5 декабря 1878 г.). Москва; Ленинград, 1952. 110 с
200. Чабан В. А. Белорусское баянное искусство : формирование академической исполнительской школы: монография. Минск : Белорусская гос. академия музыки, 2008. 536 с.
201. Чабан В. А. Становление интонационного стиля искусства гармоника – баяна : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : Вильнюс, 1985. 22 с.
202. Чабан В. А. Стилистика советской баянной музыки 60-80 гг : метод. разработки. Минск, 1990. 23 с.
203. Чайкин Г. С. Специфика выразительных средств фотрпеиано в пнсамблевой музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. «Музыкальное искусство». Новосибирск, 2008, 23 с.
204. Чеботаренко О. В. Культурологічні аспекти виконавської форми в музиці : автореф. дис. ... канд. мист.: Харків, 1998. 17 с.
205. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.
206. Чередниченко И. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки : сб. ст. Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. :1992, С. 40–47.
207. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одес. держ. консерваторія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2001. 16 с.
208. Чорна Є. Б. Дитяча фортепіанна музика у контексті авторського стилю А. Караманова : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 16 с.
209. Чумак Ю. В. Творчість Віктора Власова в контексті української баянно-акордеонної музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : Одесса, 2014. 20 с.
210. Шамігов А. О. Особливості опосередкування фольклору в оригінальній музиці українських композиторів для баяна соло (фольклорний

неоромантизм, неофольклоризм, нова фольклорна хвиля) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : Київ, 2011. 16 с.

211. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. : Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–229.

212. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.

213. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : Киев, 1987. 23 с.

214. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы: учебное пособие для вузов искусства и культуры : Москва, РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.

215. Шаров В. П. Музыкально-выразительные возможности баяна. :Кишинев : 1991. 180 с.

216. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

217. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса : Изд-во Одесской гос. консерватории им. А. В. Неждановой. 2001. 296 с.

218. Шишова-Горская Е. С. Программная музыка. Москва : Музгиз, 1961. 53с.

219. Шостакович Д. О подлинной и мнимой программности. *Советская музыка*. 1951. № 5.

220. Юцкевич Ю. Словарь музыкальных терминов. 3-е изд. перераб., доп. Киев : Музична Україна, 1988. 263 с.

221. Якуб'як Я. В. Аналіз музичних творів (Музичні форми) : підручник. Ч. I. Тернопіль : СМП «Астон», 1999. 208 с.

222. Яценко І., Синяньська Г. Образний зміст та особливості композиційної побудови сюїти-зошити «Давньокиївські фрески» для баяна

А. Сташевського. *Творчість композиторів України для народних інструментів* : зб. мат. міжн. наук.-практ. конф. Дрогобич : Посвіт. 2006. С. 107-111.

223. Gombrich E. H. Bosch's 'Garden of Earthly Delights': A Progress Report. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1969, Vol. 162-170.

224. Hepokoski J. Program music. *Aesthetics of Music. Musicological Perspectives*. Editer by Stephen Downes. 2014. pp. 62-83.



## Нотні приклади

Приклад № 1. В. Власов. «Концертний триптих» на тему картини І. Босха «Страшний Суд» І частина «Рай» (1-8 тт.).

Andante (♩ = 104)

Приклад № 2. В. Власов. «Концертний триптих» на тему картини І. Босха «Страшний Суд» ІІ частина «Спокуса» (139-148 тт.) (експозиція).

8<sup>va</sup>  
VPP simile

Приклад № 3. В. Власов. «Концертний триптих» на тему картини І. Босха «Страшний Суд» ІІІ частина «Пекло» (183-189 тт.).

Andante maestoso (♩ = 68)

Приклад № 4. А. Гайденко. Другий концерт для баяна з оркестром «3 предковічних часів». Інтонаційна тема ліричної пісні (31-34 тт.).

Приклад № 5. А. Гайденко. Другий концерт для баяна з оркестром «3 предковічних часів». Основна тема повільної частини Концерту (*Lento*) (98 106 тт.).

Приклад № 6. А. Гайденко. Другий концерт для баяна з оркестром. Фінал на основі народної пісні: «Ой чия ж то рута-мята» (162-170 тт.).

Приклад № 7. А. Сташевський «Давньокиївські фрески» для баяна



Приклад № 10. А. Сташевський «Давньокиївські фрески» для баяна IV частина «Хороводи».

**ХОРОВОДИ** **4** **ROUND DANCE WITH SINGINGS**

*Andante espressivo*

Приклад № 11. А. Сташевський «Давньокиївські фрески» А. Сташевського для баяна V частина «У гаях та дібровах».

Приклад № 12. А. Сташевський. «Давньокиївські фрески» для баяна VI частина «Награвання».

**НАГРАВАННЯ** **6** **FOLK-PLAYING**

*Allegro moderato* (♩ = 120)

Приклад № 13. А. Сташевський. «Давньокиївські фрески» для баяна VII частина «Розваги скоморохів».

Приклад № 15. А. Сташевський. «Давньокиївські фрески» для баяна VIII частина «Як на річці-Сольниці було».

ЯК НА РІЧЦІ-СОЛЬНИЦІ БУЛО... 8 AS ON RIVER-SOLINICE WAS...

Приклад № 15. А. Сташевський. «Давньокиївські фрески» А. Сташевського для баяна IX частина «Во славу Русі Київської».

ВО СЛАВУ РУСИ КИЇВСЬКОЇ 9 GLORY TO KIEV RUSS

Фото-копія картини І. Босха триптих «Страшний суд»



Фото-копія картини І. Босха триптих «Сад земних насолод»



**Основні положення дисертації викладено в спеціалізованих виданнях, затверджених МОН України, три з яких індексуються у міжнародних наукометричних базах**

1. Тищик В. Розвиток баянного мистецтва для дітей в Україні: історичні передумови та сучасні тенденції. *Вісник Харківської академії дизайну та мистецтв* : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Харків : ХДАДМ, 2017. № 4. С. 131–135. (спеціалізоване видання, затверджене МОН України, індексується у міжнародних наукометричних базах).

2. Тищик В. Формування системи професійних навичок баяніста (на прикладі «Альбому для дітей та юнацтва» В. Власова) *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 172 – 187. (спеціалізоване видання, затверджене МОН України).

3. Тищик В. Концертний триптих для баяна В. Власова за мотивами картини І. Босха «Страшний суд»: до питання про музичну реінтерпретацію. *Вісник Харківської академії дизайну та мистецтв* : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Харків: ХДАДМ, 2019. Вип. 4. С. 88 – 95. (спеціалізоване видання, затверджене МОН України, індексується у міжнародних наукометричних базах).

4. Тищик В. Проекції програмності у «Давньокиївських фресках» А. Сташевського для баяна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 55. С. 33 – 49. (спеціалізоване видання, затверджене МОН України).

5. Тищик В. Другий концерт для баяна з оркестром А. Гайденка: авторська концепція в аспекті виконавської реалізації. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* :: зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Харків : ХДАДМ, 2020. Вип. 2. С. 118-122. (спеціалізоване видання, затверджене МОН України, індексується у міжнародних наукометричних базах).

**Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено:**

1. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва». “Передумови становлення та розвиток баянного мистецтва для дітей в Україні”. (м. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського 11 лютого 2016).

2. Міжнародна науково-практична конференція «Українське народно-інструментальне виконавство: сучасність та перспективи». “Складові баянного мистецтва для дітей (на матеріалі творчості композиторів України”. (м. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського 03 грудня 2016).

3. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва». “Дитяча баянна музика як сфера творчості та її складові”. (м. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського 16 лютого 2017).

4. Наукова конференція «Музична і театральна освіта України: європейський вектор розвитку». «“Альбом для дітей та юнацтва” В. Власова у формуванні системи професійних навичок баяніста». (м. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського 29-30 вересня 2017).

5. ХІХ Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих вчених». «“Концертний триптих” для баяна В. Власова як твір за мотивами картини І. Босха «Страшний Суд». (м. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського 22-23 березня 2019).

6. Шоста всеукраїнська мультидисциплінарна конференція «Чорноморські наукові студії». “Виконавська реалізація композиторського задуму другого концерту А. Гайденка для баяну з оркестром (“З предковічних часів”). (м. Одеса, 16 травня 2020).

**Праці які засвідчують апробацію матеріалів дисертації.**

1. “Виконавська реалізація композиторського задуму Другого концерту А. Гайденка для баяну з оркестром (“З предковічних часів”). Шоста всеукраїнська мультидисциплінарна конференція «Чорноморські наукові студії». Одеса. 2020. 284-286 с.