

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет культури і мистецтв

Кафедра музичного мистецтва

БАЯН В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ
XX ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: здобувачка 2 курсу, 13-241М гр.
Спеціальності 025 Музичне мистецтво
Освітньо-професійної (наукової)
програми Музичне мистецтво
Денисенко Ганна Миколаївна
Керівник: кандидатка мистецтвознавства,
доцентка Корнішева Т.Л.
Рецензент: кандидатка мистецтвознавства
Старюченко Н.А. КЗ «Херсонський
фаховий коледж музичного мистецтва»
ХОР (м. Вінниця)

Івано-Франківськ – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Потенціал баяну для втілення ідей сучасного митця	6
1.1. Загальна характеристика баяну: історичний контекст.....	6
1.2. Новітні технічні можливості баяну.....	15
РОЗДІЛ 2. Особливості використання тембру баяну у творах сучасних композиторів	19
2.1. Баян як учасник камерно-інструментальних ансамблів.....	19
2.2. Сольні твори для баяну сучасних українських композиторів.....	31
ВИСНОВКИ	40
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	42
ДОДАТКИ	
Додаток А. Кодекс академічної доброчесності.....	50

ВСТУП

Актуальність теми. Композиторська практика українських митців кінця ХХ-початку ХХІ століття є безперечним європейським мистецьким феноменом. Про це свідчить різноманіття жанрового, стильового, суто технічного та інструментального гатунку. Новий підхід до трактування академічних інструментів стає візитівкою сучасних композиторів.

Баян який довгий час перебував у своєму клішованому амплуа «традиційного» інструменту, в партитурах українських митців отримує нове ультрасучасне звучання. Звуковий потенціал баяну вабить митців, а отже симптоматично, що сучасні українські композитори все частіше звертаються до баяну. Новий технічний рівень інструменту, і, що важливо, виконавців, дозволяє українським композиторам не обмежувати свою творчу фантазію. Сучасний репертуар баяну включає не лише перекладення клавірної музики, а й є стає своєрідним музично-театральним плацдармом.

Дослідження специфіки використання тембру баяну, його технічних та звукових можливостей у творчості українських композиторів кінця ХХ-початку ХХІ століття є актуальним питанням, яке лише частково розроблене у вітчизняному виконавському мистецтвознавстві. Системні наукові розробки, які були б присвячені осмисленню місця баяну у творчості українських сучасних композиторів з виконавської точки зору наразі відсутні, що визначає **актуальність та інноваційний статус** пропонованого дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана згідно з науково-тематичним профілем кафедри музичного мистецтва «Акмеологічний підхід до фахової підготовки

викладачів музичного мистецтва» (державний реєстраційний номер 011U005615).

Мета дослідження – окреслити мистецькі процеси в творчості українських композиторів у контексті розвитку сучасного баянного мистецтва.

Реалізація поставленої мети зумовила необхідність вирішення низки завдань:

- проаналізувати мистецтвознавчу літературу, присвячену баянному мистецтву;
- осмислити нові технічні та художні можливості баяну;
- визначити характерні тенденції застосування баяну у творчості українських композиторів.

Об’єкт дослідження – сучасне композиторське мистецтво України.

Предмет дослідження – специфіка застосування тембру баяну у творчості українських композиторів кінця ХХ-початку ХХІ століття.

Методи дослідження:

- джерелознавчий – під час опрацювання та осмислення використаних джерел;
- культурологічний – для встановлення соціокультурної специфіки функціонування баяну в Україні;
- історичний – щодо вивчення виникнення та функціонування інструменту баян;
- компаративний – під час аналізу специфіки застосування баяну у творах українських композиторів;
- метод теоретичного узагальнення.

Наукова новизна одержаних результатів. Магістерська робота стала першим кроком на шляху осмислення багатофункційності інструменту баян. У роботі *вперше*:

- проаналізовані, з точки зору виконавського прочитання, композиторські автотексти, авторські ремарки та нові способи звуковидобування на баяні українських сучасних композиторів;
- систематизовано тенденції театралізації інструменту.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості використання матеріалів, висновків та аналітичної складової роботи у безпосередній творчій практиці як індивідуально-виконавській, так і у педагогічній.

Апробація результатів дослідження. Магістерська робота обговорювалась на засіданнях кафедри музичного мистецтва Херсонського державного Університету. Деякі матеріали дослідження опубліковані в електронному альманаху «Магістерські студії», випуск ХХІІ, Херсон: ХДУ, 2022 (стаття «Музичні фестивалі баянно-акордеонного мистецтва: регіональні особливості»), та апробовані у виступі на ХІІ Усеукраїнській (із міжнародною участю) науково-практичної (online) конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти в системі вищої школи», яка відбулася 11 листопада 2022 р. (Херсон-Івано-Франківськ).

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, двох основних розділів, Висновків, Списку використаних джерел (60 позицій).

РОЗДІЛ 1

ПОТЕНЦІАЛ БАЯНУ ДЛЯ ВТІЛЕННЯ ІДЕЙ СУЧАСНОГО МИТЦЯ

1.1. Загальна характеристика баяну: історичний контекст

Питання побутування баяну в Україні, його коріння та традиції є заплутаним та має різні контексти, які часом набувають ідеологічного забарвлення. Саме тому історія виникнення баяну на теренах України ще очікує на своє ґрунтовне вивчення. Звісно, це питання активно вивчається, і навіть частково осмислюється, наприклад у дисертації «Академічне баянно - акордеоне мистецтво на Україні (історичний аспект)» Є. Іванова [32].

Сучасне визначення дефініції «баян» знаходимо у посібнику Т. Сідлецької «Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України»: «Баян – це клавішно-пневматичний інструмент, який належить до групи вільних аерофонів» [47, с. 35]. Як відомо, саме у таких інструментів тобто таких, корпус жодним чином не обмежує коливання повітря.

Отже, баян – язичковий клавішно-пневматичний інструмент. Язичок – основне джерело звуку баяну. Язичок – це металева пластинка, виготовлена з голосової сталі, закріплена жорстким чином на голосовий планці. Під час надходження повітря язички починають коливатися, потрапляють до отворів голосової планки, і видають звук.

В цілому, за будовою баяни можна поділити на дві групи: звичайні баяни і оркестрові. Звичайні, свої черги поділяються на два підвиди, що відрізняються один від одного системами акомпанементу в лівій руці. Так існує готова і готово-виборна система. Готова система акомпанементу складається з басів і готових акордів. Готово-виборна ж складається з

двох систем: готової і виборної, які змінюються за допомогою спеціального реєстра. Виборна система має повний хроматичний звукоряд, що збільшує виконавські можливості інструменту, але в той же час ускладнює техніку гри.

Що стосується оркестрових баянів, які мають клавіатуру тільки з правого боку корпусу, то бачимо також поділ на два підвиди. У першому інструменти розрізняються за звуковисотним діапазоном: контрабас, бас, тенор, альт, прима, і пікколо. Інший підвид демонструє поділ тембром: баян-труба, фагот, флейта, кларнет, гобой.

Симптоматично, що якщо зануритись у глиб віків, то історія баяну є досить тривалою. Загальновідомою є старовинна легенда про походження баяну. Так, ще у Стародавньому Китаї, приблизно у саме у в 2-3 тисячолітті до нашої ери набуває популярності язичковий духовий музичний інструмент – шен. Це своєрідний корпус з вставленими по колу трубками з бамбуку та з мідними язичками всередині.

Втім, у європейському інструментознавстві вважають, що баян це вдосконалена гармоніка. Гармоніка, своєї черги це німецький інструмент, який ще у першій половині ХІХ століття (1820-ті роки) був винайдений (сам механізм) органним майстром Фрідріхом Бушманом (Christian Friedrich Ludwig Buschmann). Через кілька років механізм Ф. Бушмана був модифікований у гармонь австрійцем з вірменським корінням К. Деміаном (Cyrill Demian).

У вітчизняному та радянському інструментознавстві побутує думка, що гармонь мав більше поширення на території сьогоденної Російської Федерації, аніж в Україні. Це не можна сприймати як негативний фактор, скоріше навпаки, це свідчить про відсутність потреби замінити багатий український тогочасний інструментарій на простий у використанні інструмент.

Втім, легкість і простота використання інструменту разом з його доступністю, та багатий тембровим звучанням зробила гармоніку центральним інструментом оркестрів на весіллях (переважно сільських). А вже наприкінці XIX століття мода на цей інструмент охоплює жителів міст. Так, інструменти європейського походження (зокрема з Австрії, Німеччини та Франції) можемо спостерігати на шпальтах щоденних газет у рекламних блоках.

Гармоніст-аматор М. Белобородов 1870-го року став автором хроматичної гармоніки з дворядною правою клавіатурою, яка видавала різні тони на стиск і розтиск. А вже за ескізами його гармоніки майстер Л. Чулков виготовив перший інструмент з повним хроматичним строем.

Прийнято вважати, що баян як самостійний хроматичний інструмент веде відлік своєї історії з 1907 року, коли рязанський майстер П. Стерлігов на замовлення виконавця-гармоніста Я. Ф. Орланського-Титаренко виготовив нову гармоніку. «У лівій клавіатурі, крім повного хроматичного звукоряду басів, були готові акорди – мажор, мінор і септакорд» [4, с. 36]. Цікавим є й походження самої назви баян, яка була похідною до відомого давньо-слов'янського співака Бояна.

Не були осторонь і українські майстри. Зокрема, Є. Іванов зазначає, що харківський майстер К. Міщенко за свої здобутки у виготовленні хроматичної гармоніки був вшанований нагородою Grand Prix та золотою медаллю на Всесвітній виставці гармонік у місті Марсель (Франція) 1908-го року [32].

У післявоєнний період було створено «Нижньо-Дніпровську» кооперацію по виробництву гармонік, де виготовлялись зокрема віденські дворядні гармоніки з німецьким строем. Та були й майстри поза фабричних стін. Так, всеукраїнську славу отримав Павло Перегудов з Луганщини, який виготовляв баяни зі зручною клавіатурою та гарним звуком. Його інструменти можна побачити на світлинах у руках М. Різоля.

Побіжно згадаймо й таких українських майстрів як: Іван Гладков, Петра та Миколи Мозжухіних (засновники фабрики у Кременному). Окрім цього в 1930-ті роки відкриваються фабрики у Києві, Харкові, Житомирі, Полтаві.

У період після другої світової війни, до вдосконалення баянів почали долучатися видатні виконавці-баяністи. Зокрема професор М. Геліс запропонував встановлення другого ременя, створення менших баянів для дітей [32].

Новим етапом розвитку та популяризації інструменту стало включення баяну до професійної музичної освіти у середині ХХ століття, що згодом вплинуло на удосконалення технічних властивостей інструменту. Так, було винайдено готово-виборний, багатотембровий баян «Україна», який побачив світ 1978 року.

Новостворений інструмент поєднував два типи клавіатури: виборну і готову. Ще однією новинкою стало уведення вбудованого механізму, робота якого дозволяла виконавцю із легкістю перемикаєти клавіатури. Поруч з цим наявність хроматичного басово-аккордового супроводу на лівій клавіатурі (мажорні, мінорні акорди, а також септакорди), яка давала можливість грати в будь-якій тональності. Це вивело баян на рівень академічних музичних інструментів і відкрило можливість виконання поліфонічної музики.

Новим етап розвитку інструменту стало його оцифрування. Так, 1965 року італійська фірма «Фарфіза» (*Farfiza*) в співробітництві з фахівцями Чикагського музичного інституту виготовили електронний баян.

Короткий екскурс в історію становлення баяну дає нам можливість оцінити контексте побутування інструменту та його входження не лише до професійної виконавської практики, а й до композиторських доробків.

Протягом ХХ століття, баян, який переважно побутував у

виконавській практиці як інструмент, що супроводжував народні пісні та був частиною сільської та почасти міської розважальної масової культури, значно виріс професійно. Так, попит на інструмент стає імпульсом до створення виконавських шкіл баянного мистецтва. Серед таких виділимо Київську, Львівську, Харківську та Одеську. Особливими центрами стала Київська баянна школа, яка багато в чому завдячуючи діяльності М. Геліса та Харківська.

І. Снедков та Л. Снедкова у своїй статті присвяченій становленню Харківської баянної школи виділяють такі етапи розвитку баянного виконавства:

1. Становлення аматорського музикування (1920-1946) – започатковується професійна освіта, популяризація у самодіяльній сфері, концертна творчість і педагогічна діяльність харківських виконавців; Розвиток академічного народного мистецтва України (1946-1969), де поступово виокремлювався спосіб сольного музикування;

3. Поява перших лауреатів – солістів та народження баянних дуетів академічного типу (1970-1990 рр.), ознаками якого є академізація нових форм інструментального звучання, підвищення професійного рівня та поява інструменту нового типу – готово-виборного баяна [48].

Сьогодні розвиток баянного мистецтва багато в чому спирається як на доступний репертуар, так і працює над розширенням колись вузьких репертуарних меж. Зростаючий з кожним роком рівень виконавської та технічно-професійної майстерності у баяністів «віддзеркалює загальну тенденцію до зростання творчого потенціалу і збагачення арсеналу музично-інтонаційних та артистично-театральних засобів мистецького впливу в галузі акордеоно-баянного мистецтва» [54, с. 2].

Відкриття шляху до артистичного кола естрадної музики у середині ХХ століття дозволило баяну увійти до світу джазу. У цей час виникає

низка творів, які поєднують параметри джазу та із технічними досягненнями та відкриттями академічної композиторської школи. Відомий дослідник естрадно-джазової музики М. Булда визначає цей напрочуд інтенсивний розвиток баянного мистецтва у естрадно-джазовій парадигмі із застосуванням «нових стильових ознак, найсучаснішої композиторської техніки і засобів виразності, збагачення репертуару творами вітчизняних і зарубіжних авторів» [6, с. 34] як самодостатній музичний вид мистецтва»

До джазового стилю звертався і В. Підгорний, переважно у пізньому періоді творчості. В цей час ним було створено транскрипцію пісні Дж. Гершвіна «Коханий мій», «Ретро-сюїту» тощо.

Не був осторонь новітніх віянь і А. Гайденко. Так, можемо виділити такі твори, що були написані у джазовій та естрадній стилістиці: «Паризькі таємниці», «Над Сеною», «Здравейте другарі», «Дощ у Парижі» тощо. Дослідники Г. Бродський та С. Сметана виділяють «цикл вальсів в стилі французьких мюзетів для акордеона «Паризькі таємниці» є знаковим опусом сучасного банного мистецтва» [4, с. 2].

Окремо варто виділити синтетичну тенденцію сучасного баянного мистецтва, яка представляє собою симбіоз українського фольклору та джазових елементів. Основна ідея полягає в сучасному прочитанні народного пісенного та танцювального спадку України. Частим стає прийом використання цитат українського фольклору, створення інтонаційних та ритмічних алюзій до українського фольклорного матеріалу, його метро-ритмічне переосмислення, додавання джазових патчів, гармоній тощо.

Такого роду роботу з етно-джазом спостерігаємо у творчості композиторів різноманітних шкіл, регіонів, генерацій. Перелічимо лише найвідоміші постаті, доробок яких презентує подібні стильові мікси. Це роботи В. Зубицького, А. Гайденка, В. Підгорного, А. Білощицького,

Б. Мирончука, Я. Олексіва, О. Назаренка, В. Рунчака, В. Власова, А. Сташевського, Ю. Шамо, К. Мяскова Ю. Алжнева, І. Тараненка та інших.

Важливе місце у виконавській практиці займають обробки народної пісні для баяну (з голосом, або без). Історично сформований в Україні жанр, який і донині не втратив актуальності, навіть у професійній виконавській сфері. Варто зауважити, що сьогодні ми маємо як традиційні обробки народних пісень, так і переосмислення фольклорних інтонацій, які були породжені хвилею неофольклору в професійній академічній музиці.

Робота з українським фольклором відбувається і на суто інтонаційному рівні. Зокрема, частим є звернення до інтонаційного колориту Карпатського регіону. Так у своїй першій сонаті (написана 1986-го року) А. Гайденко, додає важливі, для розуміння тенденцій, авторські ремарки: *quasi duda, quasi trembita*. Окрім цього композитор долучає цитування українських народних пісень: «Діду, мій дударіку» у фіналі сонати, львівська народна пісня «Катерина» у коді першої частини першої сонати тощо.

Серед подібних творів, які звертаються до фольклору гірських регіонів можна виділити баянні роботи «Коломийка» Анатолія Гайденко, «Імпровізація і бурлеска» Юрія Шамо, соната «Буковинська», «Колядка», «Гаївка» Віктора Власенка, Також у подібному фольклорному стильовому напрямку працюють Ю. Кукузенко, О. Назаренко, Л. Козельчук тощо.

Народне використання баяну своїм корінням сягає витоків професійного побутування інструменту. Наразі баян входить до складу оркестру народних інструментів. У складі оркестру народних інструментів баяни відіграють важливу тембральну і динамічну функцію, розширюючи тим самим палітру оркестру.

Менш відомим у виконавському аспекті є суто баянні чи баянно-

акордеоні оркестри. Також, у зв'язку з широким попитом інструменту, баян інтегрувався і до ансамблю троїстих музик, тим самим розширивши його репертуарні можливості.

Втім бачимо і ансамблі з використанням баяну, які створюють народно-орієнтоване сучасне мистецтво. Серед таких колективів виділимо: «Високий Замок», «Дивограй» «Товтри», «Веселі музики», функціонують при обласних філармоніях чи будинках культури.

Не менш важливим для розвитку виконавського баянного мистецтва стало створення перекладів музичних творів, що були написані для інших музичних інструментів (найпопулярнішим першоджерелом є клавірні твори). Подібні баянні транскрипції настільки міцно увійшли до репертуару баянних виконавців, що зараз важко уявити конкурс чи концерт без включення цих перекладень до вимог чи програми.

Репертуар як оркестрів, так і ансамблів складають як перекладення творів, так і оригінальні опуси. Зокрема для оркестру народних інструментів пишуть такі композитори як Є. Досенко, у доробку якого хореографічні сюїти та навіть балети, Ю. Шевченко, твори для народного оркестру якого переважно виконують у Канаді, В. Зубицький, знаний баянний композитор тощо.

Нині оркестри народних інструментів виходять на якісно інший рівень вступаючи у колаборації із популярними виконавцями. Зокрема Національний оркестр народних інструментів відомий своєю співпрацею з такими виконавцями як Олег Скрипка та ONUKA.

Отже, баян має глибинний потенціал як у сфері художньої виразності, так і суто технічних, акустичних, тембрових, звукових властивостей, що у «поєднанні з напрацьованим арсеналом специфічно-виконавських засобів уможлиблюють сьогодні залучення до репертуару баяніста та акордеоніста незліченної кількості музичних творів різних

напрямків і стилів, враховуючи навіть принципово протилежні художні смаки» [33, с. 278]. Саме це спровокувало появу нових високохудожніх творів сучасних композиторів написаних власне для баяну або із долученням баяну до різних інструментальних ансамблів.

Сучасний баяніст-виконавець є: універсальним виконавцем, який може грати і грає у різних стилях, інструментальних складах, напрямках музики тощо. Все це сприяє неабиякому технічному вдосконаленню баяніста-виконавця, із вдосконаленням технічних прийомів, постановкою та посадкою. Як бачимо, орієнтація на виконавську індивідуальність та сприйняття баяну як самодостатнього інструменту (особливо із появою багатотембрового готово-виборного баяну), який може втілити нові різні музичні образи – викликала відповідні рефлексії у композиторів тим самим змінивши стилістику музики для баяну.

У цілому баянне мистецтво XXI століття відображає загальні процеси, що відбуваються в сучасній музиці. «Сучасну інтерпретаційну реальність можна визначити як плюралістичну, парадоксальну, навіть провокативну, схильну до всього незвичайного і фантазійного, зокрема до креативних дій на полі інтерпретації» [50, с. 107]. Саме цим і схарактеризоване сучасне баянне мистецтво.

Варто виділити ще один напрямок баянного виконавства створення каверів на популярну і класичну музику. Подібні тенденції, що панують у музичному мистецтві і мають неабияку популярність, активно залучені у баянній виконавській практиці, що спричинено багатими можливостями інструменту. Серед найбільш популярних українських кавер-ансамблів виділимо «V&V Project» (Bandura & Bayan Project), які на сьогодні мають понад 306 тисячі підписників лише на платформі YouTube.

1.2. Новітні технічні можливості баяну

Серед головних причин сучасної активізації композиторської уваги в сторону баяну можемо назвати прогресивну, авангарду та навіть інноваційну діяльність нової генерації композиторів, які своєї черги рефлексують на появу виконавців баяністів універсального гатунку.

Баян отримав символічне найменування у композиторському середовищі – квазі-оркестр. Ця аналогія щ оркестром виникла через подібність до оркестрового звучання із його артикуляційною і динамічною мобільністю, багатотембровість та універсальність баяну. «Сучасна концертно-виконавська практика все більше демонструє нові факти глибоко творчого й технологічно переконливого використання переважно (а часто й виключно) позиційних принципів аплікатурного інтерпретування, особливо сформованих на основі рівноправного використання всіх рядів правої клавіатури баяна (О. Дмитрієв, П. Фенюк, Е. Мозер та ін.)» [58, с. 5].

Приваблює баян і своїм діапазоном – п'ять октав від «мі» великої октави до «ля» – четвертої. Сучасний баян, в силу наявності регістрів може презентувати різноманітні тембральні забарвлення – від повнозвучного органного, до м'якого і теплого скрипкового звуку. Разом з тим, баян може свого роду імітувати звучання інших інструментів. Як відомо, тремоло на баяні дуже схоже на тремоло скрипки, а динамічна сторона інструменту може сягати звуку повнозвучного оркестру.

Перспективним напрямком розвитку баяну є залучення його тембру у сучасній електро-акустичній та електронній музиці. Важливим тут є наукове осмислення додаткових якостей інструменту, які можливі лише із додаванням електро-акустичних прийомів яке презентоване у науковій розвідці В. Чефранова. Дослідник вказує такі прийоми як: «здатність

моделювати штучні акустичні ефекти різного роду приміщень (hall, room, plate і т. д.), можливість фіксації музичного тексту в вигляді послідовності музичних подій <...> можливість квантування ритмічного малюнка музичного тексту, яка полягає у вирівнюванні ритмічного малюнка мелодії або фактурного супроводу, конвертація MIDI-секвенції в нотний текст у вигляді клавіру, партитури, практично необмежена тривалість звучання» [55, с. 245].

Баян, з його багатою тембровою палітрою стає реалізатором різноманітних мистецько-звукових запитів. Для цього, як композиторами, так і виконавцями застосовуються специфічні технічні виконавські засоби. Серед таких можемо виокремити різновиди вібрато, гліссандо, як у темперованому строї, так і у нетемперованому, шумові звуки, звуки гри на корпусі інструменту, кластерні співзвуччя, нетипове звуковидобування, як то говоріння і шепіт в міх, чи клавіатуру, тремтливі беззвучні затискання клавіатур, клацання кнопками, застосування зовнішніх подразників (нігті, палички, дроти тощо) та інші техніки, часом ультроінноваційні. Окрім цього розширюють виконавську палітру й класичні способи звуковидобування, засоби виконавської музичної виразності (динамізація, педалізація, міховедення, застосування різних штрихів та прийомів тощо).

Важливо виокремити саме поле сонорних прийомів звуковидобування та композиції, які у сучасному баянному мистецтві стають мало не домінантними засобами музичної виразності. Зокрема, науковець Д. Кужелєв аналізуючи опус «П'ять поглядів на країну Гулаг» В. Власова пише про такі прийоми звукозображальності: «композитор виявляє широке розмаїття ударно-шумових прийомів для зображення образу пронизливого вітру (“Зона” – I частина), звуки пилки на лісоповалі (“Лісоповал” – IV частина), або карбований крок пішого ходу ув'язнених концтабору “Піший етап” – II частина» [37, с. 100].

Важливою в плані систематизації цих засобів та сонорних прийомів стали осмислення цих феноменів В. Вірясовою у її статті «Специфічні і сонорні прийоми гри на баяні (кнопковому акордеоні) в арсеналі композиторських засобів» [7, с. 120]. У цій роботі у якій дослідниця узагальнює сонорні прийоми. Спробуємо поєднати вказані дослідницею прийоми у конкретні групи:

Відстукування ритму (по корпусу баяна, по правій клавіатурі, по лівій клавіатурі, по міху, по важелю перемикання з готової на виборну клавіатуру);

- **Поклацування** (регістрами-перемикачами правої клавіатури);
- **Поштовхи міху** (за умови підняття лівої ноги (або п'ятки) і її опускання в певному темпоритмі);
- **Кластерні співзвуччя** (на правій або лівій клавіатурі);
- **Застосування повітряного клапану;**
- **Беззвучний натиск клавiш.**

Наведений список прийомів може бути розширений за рахунок нових відкриттів та «божевільних» творчих ідей композитора і виконавця. Втім, безперечно, що подібне осучаснене трактування інструменту збільшує як вагу інструменту у полі перформативних мистецтв та саунд-арту, а також остаточно виводить баян із кліщів кліше інструменту тільки оркестру народних інструментів.

Неймовірний потенціал баяну дозволяє йому активно інтегруватися до музично-театральних жанрів. «Сучасні українські композитори не лише працюють у спільній соціокультурній парадигмі із західними колегами, а й самі стають європейськими митцями. Прикладом такої творчої інтегрованості може бути творчість українсько-нідерландського композитора Максима Олеговича Шалигіна (1985 року народження)» [29, с. 155]. Так, вбираючи у себе європейські тенденції

композитор створює новий мистецький продукт із залученням баяну. Зокрема, зустрічаємо баян у партитурі балету «Справа Кармен», де композитор міксує тембри музичних інструментів – фортепіано, кластерні нашарування баяна та електрогітари – вибудовує цілісну картину звукового простору середньостатистичного офісу.

Звісно, у випадку М. Шалигіна можемо говорити про його баянне минуле і його вплив на залучення баяну до своїх партитур. Втім, все частіше, до баяну звертаються композитори, у яких в арсеналі виконавської практики зовсім немає досвіду гри на баяні.

Отже, сучасний баян, з року в рік набуває все більшої уваги зі сторони митців. Це спричинено його новими художньо-виражальними можливостями, технічним рівнем. Все вище зазначене знайшло яскраве відображення в ансамблевих та сольних творах для баяну.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВІСТЬ ВИКОРИСТАННЯ ТЕМБРУ БАЯНУ У ТВОРАХ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ

2.1. Баян як учасник камерно-інструментальних ансамблів

Попит на ансамблі за участю баяну – величезний. Це спричинено виконавською зацікавленістю у сучасному матеріалі. Баян, завдяки своїй тембральній сумісності чудово поєднується з різноманітними інструментами:

- бандура («Маленька партита» В. Степурко);
- скрипка («Ранкова музика» Є. Станковича; «Одкровення», «Сюїта», «Рондо в стилі Веліміра» Л. Самодаєвої; «Променад вулицями Парижу» І. Єргієва);
- гобой («Re-pulse» М. Коломійця);
- фортепіано (Притча «Живи заради коханої дівчини», «3+2» В. Віцькова);
- орган («Ретро-прелюдія для баяна з органом» Ю. Скорко);
- баян/ акордеон («Жлоб-арт, The Art; кожному – своє» для двох баянів (акордеонів) В. Рунчака);
- струнні ансамблі («Концерт для баяна і струнних» І. Шамо; «Сфумато» для баяна і струнного оркестру С. Пілютікова);
- камерний оркестр («Метаморфози» Л. Самодаєвої);
- оркестр народних інструментів (Партита № 2 «Мактуб» А. Нижника для баяну та оркестру народних інструментів; «Концерт c-moll» Я. Олексіва для баяну та оркестру народних інструментів);
- мішані ансамблі («Знесиллям зламани народи» К. Цепколенко для баяну, ударних, світла та відеоряду; «Ave Elena» І. Єргієва для баяна,

скрипки та хору; «Тихими голосами» О. Щетинського для кларнету, скрипки, 2-х альтів, контрабасу та баяну; «Портрет І. Стравінського» В. Рунчака для баяну, балалайки та оркестру).

Звісно, цей список можна розширювати і доповнювати як інструментами, так і прізвищами композиторів та їх творами. Зупинимось, на ключових камерно-інструментальних творах за участю баяну, у яких проявляються важливі тенденції сучасного баянного виконавського мистецтва.

По-перше, звернімося до творчості композитора молодшої генерації Максима Коломійця. **Максим Дмитрович Коломієць** (нар. 1981) – український композитор, гобоїст, співзасновник українського ансамблю нової музики «*Nostri Temporis*», засновник арт угруповання *Kora*. Важливо, що як гобоїст, композитор часто експериментує у поєднанні цього дерев'яно-духового інструменту з іншими ансамблями, інструментами, тембрами тощо. Він вдало поєднує в своїх творах традиційні засоби звуковидобування з ультрасучасними, сміливо експериментує і шукає нові шляхи до втілення своїх ідей.










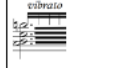









Цікавим для розуміння тенденцій сучасної камерно-інструментальної музики із залученням баяну є його твір 2012 року «*Re-pulse*» для гобою та баяну. Прем'єрне виконання опусу відбулося 6 жовтня 2012 року у рамках фестивалю Нової Музики на Книжковому Арсеналі у виконанні автора (партія гобою) та Романа Юсипєя (партія баяну).

На початку твору, композитор подає перелік авторських позначень для виконавців, який значно полегшує сприйняття новітньої партитури (*Приклад 1*). Звісно, практика «авторського тлумачення» свого ж нотного тексту не є винаходом М. Коломійця. Так, переважна більшість сучасних композиторів поруч із інструментальним складом подають своєрідний власний словник, який часто має оригінальні іконографічні позначки.

Окрім авторських вступних ремарок, М. Коломієць подає певне програмне гасло, пояснення: «Пульс – це можливий метафоричний вхід в буття і заповнення простору собою. Серцебиття, день і ніч і траєкторії планет це різні форми порожнечі. Порожнеча повільно заповнює простір і переходить у звичні форми кольору, бажання, згасаючого погляду. Таким чином ми впізнаємо себе в порожнечі і досягаємо своєї нікчемності. Повторне воскресіння, перебудова, перевпорядкування, повторне відображення, перевідторгнення. Відображення часу повільно зникає в пульсуючій порожнечі»¹. Подібне авторське розуміння феномену «пульс» вочевидь інспіроване філософським світоглядом композитора.

Приклад 1

¹ Партитура твору с.2

<u>General</u>		
	Smooth transition "from" – "to"	
	Free durable note	
	Acceleration and deceleration	
	Number of playings	
<u>Oboe</u>		<u>Accordion</u>
	lowering and raising on 1/4 tone	
	Smooth glissando from the very beginning of note to the last point	
	Multiphonic with approximate pitch on the base not until the end of bracket	
	Bisbigliando	
	Slap (powerful accent)	
	Passage close to glissando	
	Double staccato	
	From slow to the fast trill	
	Diminuendo dal niente	
	Rhythmical smorzato, synchronized with vibrato of the accordion	
	Highest note	

Атональність опусу «Re-pulse» ускладнює роботу на рівні інтонаційного аналізу. Втім, композитор створює низку своєрідних інтонаційних формул (патернів), які розкривають глибинну суть філософського начала програмного пояснення композитора.

Виходячи з літературного тексту автора, весь твір, умовно, можна поділити на п'ять мікрочастин, кожна з яких несе своє семантичне та інтонаційне навантаження.

Перша мікрочастина «Пульс – це можливий метафоричний вхід в буття і заповнення простору собою». Це свого роду зав'язка драматургії, експозиція метроритмічних фігур та основних інтонаційних формул (*Приклад 2*).

Приклад 2

The image shows a musical score for two instruments: Oboe and Accordion. The Oboe part is written on a single staff with a treble clef, and the Accordion part is written on two staves (treble and bass clefs). The tempo is marked as 120 for the beginning of both parts. The Oboe part includes dynamic markings such as *ff*, *sub.pp*, *mf*, *gliss.*, *mf*, *f*, *pp*, and *f*. The Accordion part includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, *pp*, and *f*. Both parts feature tempo changes to 76 (marked *mp*) and 112 (marked *sub.*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

Насамперед це два типи фактурних елементів. Перший – це хроматизована мелодична лінія із інтервальними розривами. Подібний принцип регістрових стрибків існував ще у ХХ століття (згадаймо зокрема тему «Джульєтта-дівчинка» у балеті «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва). Другий фактурний елемент акордові грона переважно кластерного характеру.

Що стосується метроритмічної сторони експозиції твору, то тут звертають на себе увагу різні ритмічні угруповання: тріолі та квінтолі, які стануть домінантними протягом твору. Метр також відіграє вадливу роль, адже презентовані чергування різноманітних метричних одиниць, набуваючи різноманітних поліметричних форм, стане показовою ознакою усього твору.

Друга мікročастина «*Серцебиття, день і ніч і траєкторії планет це різні форми порожнечі*». Головним словом тут стає серцебиття, яке набуває свого органічного музичного втілення завдяки ритмічній пульсації, яка у цій мікročастині стає провідним засобом музичної виразності. М. Коломієць пропонує різноманітні види ритмічного остинато. Звуконаслідування різних видів природньої та штучної ритмічної пульсації стає тут прогресивним елементом музичної драматургії. Наведемо приклад імітації звуків телефонних гудків у режимі «зайнято» (Приклад 3).

Приклад 3

Третя мікрочастина – «Порожнеча повільно заповнює простір і переходить у звичні форми кольору, бажання, згасаючого погляду. Таким чином ми впізнаємо себе в порожнечі і досягаємо своєї нікчемності». Простота і звичайність передається головним чином на рівні інтонаційної організації (Приклад 4).

Так, вперше, фактура твору стає прозорою, замість складних всеохоплюючих дисонантних співзвуч з'являються прості консонансні інтервали, головною формою розвитку інтонаційного матеріалу стає знову ж таки «звичайна» секвенція. «Згасаючий погляд» чудово втілюється за допомогою уведення генеральних пауз в партіях обидвох інструментів.

Приклад 4

Четверта мікрочастина «Повторне воскресіння, перебудова, перевпорядкування, повторне відображення, перевідторгнення». Тут

центральним засобом побудови форми стає репризність, як втілення ідеї повтору. Це вирішено М. Коломійцем завдяки влучному використанні варіантного та варіантивного типу музичного розвитку (*Приклад 5*).

Приклад 5

The musical score for Example 5 consists of two staves: Ob. (Oboe) and Accord. (Accordions). The Ob. staff features a melodic line with frequent triplets and quintuplets, and a dynamic marking of *mp* at the end. The Accord. staff provides a harmonic accompaniment with chords and triplets. The piece is characterized by its repetitive and variant musical development.

П'ята мікрочастина «Відображення часу повільно зникає в пульсуючій порожнечі». Алеаторична техніка композиції надає виконавцям повну творчу свободу. Синтез алеаторики і сонористики створюють потужний артистичний ефект, який підкреслює філософсько-естетичне наповнення твору (*Приклад 6*).

Приклад 6

The musical score for Example 6 consists of two staves: Ob. (Oboe) and Accord. (Accordions). The Ob. staff is marked *Prestissimo, feroce* and *improvvisazione ad libitum* with a tempo of 100 *mph.* and a dynamic of *ffff*. The Accord. staff is also marked *Prestissimo, feroce* and *improvvisazione ad libitum* with a dynamic of *ffff*. The score features large, irregular blacked-out areas, indicating sections of music that are to be improvised or omitted, characteristic of aleatoric techniques.

Отже, твір М. Коломійця «Re-pulse» є чудовим взірцем роботи сучасного композитора. Цей опус є викликом для сучасного виконавців баяніста та гобоїста, адже використання авторського словнику нотних позначень, надскладна метроритмічна будова, виклики у полі ансамблевої гри у рамках алеаторики та глибокий естетичний зміст твору спрямовані лише на виконавців універсального ґатунку.

Важливим для розуміння ансамблевого поєднання та співставлення тембрів двох баянів у постмодерністичному стильовому напрямку є досить оригінальний та провокативний твір **Володимира Рунчака** «Жлоб-арт, The Art; кожному – своє» для двох баянів (акордеонів). Володимир Петрович Рунчак (нар. 1960) видатний та знаний не лише в Україні, а й у світі український композитор, диригент, баяніст, засновник музичного колективу та фестивалю «Нова музика в Україні». Творчість композитора є яскравим прикладом музичного постмодернізму. Його твори наповнені авангардними технічними прийомами, іронією та естетичними образами сучасності.

Твір «Жлоб-арт, The Art; кожному – своє» написаний 2014 року і є одним з найпопулярніших опусів композитора. Його виконують студенти, ансамблі сучасної музики, а також цей твір є безперечним лідером фестивальних виконань. Симптоматично, «Жлоб-арт, The Art; кожному – своє» входить до репертуару не лише українських виконавців. З цього приводу згадаймо виконання твору дуєтом «Accosphere» Алена Будзінакова на акордеоні (Словаччина) та Гжегош Палюс на баяні (Польща) на фестивалі «Два дні і дві ночі нової музики» 2016 року.

Як центральна фігура українського постмодернізму, В. Рунчак у переважній більшості надає своїм творам рис акціонізму, що проявляється у активному використанні театралізованих елементів засобів музичної виразності.

Опус «Жлоб-арт, The Art; кожному – своє» складається з трьох частин:

I. Жлоб-арт (Zhlob-Art)

II. Ні жлобам!

III. The Art

Біля підзаголовку першої частини композитор дає авторську ремарку трьома мовами: «Перед початком твору бажана невеличка театральна сценка, яку придумали і розігрують виконавці твору. Її ціль показати прояви жлобства, хамства, грубощів, нахабства та інших негативних людських рис, які існують у сучасному суспільстві». Цю театральну гру можемо потрактувати як «драматургічну увертюру».

Не беручись робити повний цілісний аналіз спробуємо виділити важливі для розуміння тенденцій сучасного українського композиторського мистецтва з точки зору виконавця-баяніста. Не варто забувати, що сам В. Рунчак є чудовим баяністом, а тому, по-перше, прекрасно розуміє специфіку гри на інструменті, а по-друге вже як композитор розширює виконавські можливості сучасного баяніста виконавця, розкриваючи весь потенціал інструменту.

Твір «Жлоб-арт, The Art; кожному – своє» є досить віртуозним та вимагає від виконавців не лише акторської та технічної довершеності, а й зосередженості та кропіткого інтонаційного та метроритмічного пропрацювання матеріалу.

Так, у творі театралізація відіграє дуже важливу роль. Протягом усього опусу пунктирною лінією йде театральнo-видовищна складова. Композитор конкретно зазначає, що мають робити виконавці: закінчити першу частину вигуком «Ні жлобам!», встати зі стільця і продовжувати грати стоячи (т. 44), удари ногами об підлогу (т. 54), сісти на стілець (т. 55) тощо.

Цей твір є чудовим наочним прикладом роботи композитора у композиторській техніці сонористика, яка тут відображена у суто інтонаційних та стилістичних складнощах, які зокрема мають кластерну природу із нагромадженням співзвуч. Окрім того, В. Рунчак демонструє експериментування з баянним звуком, яка полягає у використанні ним різних форм звуковидобування, зокрема глісандування (*Приклад 7*).

Приклад 7

The musical score for 'Приклад 7' consists of two staves, I and II, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three measures. The first measure is in 2/8 time and features a glissando (gliss.) in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. The second measure is in 5/8 [3+2] time and features a glissando (gliss.) in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. The third measure is in 3/8 time and features a glissando (gliss.) in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Не менш складним для виконавського сприйняття стає метроритмічний аспект. Зокрема, метр може змінюватися у сусідніх тактах (*Приклад 8*).

Приклад 8

Отже, твір «Жлоб-арт, The Art; кожному – своє» презентує індивідуальне бачення сучасного баянного виконавського стилю В. Рунчака. У творі залучено потужний арсенал новітніх композиційних та виконавських засобів музичної виразності: сонористика, алеаторика, розширена тональність, кластери, театральні ефекти тощо.

Важливим серед ансамблевих творів за участю баяну є опуси для солюючого баяну та камерного/струнного/народних інструментів оркестру.

Прикладом твору, де баян є солюючим інструментом можемо назвати «Сфумато» для баяна і струнного оркестру **Сергія Пілютікова**. Сергій Юрійович Пілютіков (нар. 1965) – український композитор, художній керівник Ансамблю нової музики «Рикошет» Київської організації Національної спілки композиторів України та директор Міжнародного форуму «Музика молодих».

Його твір «Сфумато» написано 2005 року. Символічною є назва твору, яка відсилає виконавців і слухачів до живописної техніки Леонардо да Вінчі, що полягала у накладенні шарів фарби на фарбу. Це породжує

явище міжмедіальності, яке є характерним для творів сучасних митців. «Оригінальний музичний опус, як результат композиторської інтерпретації твору суміжного виду мистецтва(живопис, архітектура, кіно тощо) засобами міжвидового художнього перекладу, породжує явище синестезійного порядку міжмедіальну інтерпретацію» [29, с. 156].

С. Пілютіков, виконуючи міжвидовий художній переклад на рівні техніки створення мистецького продукту (у його випадку музичний твір) відтворює живописну техніку сфумато накладанням фактурних та ритмічних пластів у своєму опусі (*Приклад 9*). Так, темброво-кolorистичні та сонорні ефекти стають головними композиторськими прийомами.

Приклад 9

The image shows a musical score for Example 9, consisting of two systems of staves. The first system includes staves for Violins I (V-ni1 div.), Violins II (V-ni2 div.), Violas (V-la div.), Cellos (C-III div.), and Contrabasses (C-b.). The second system includes the Accordion (acc.). The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as sfz and mf.

Поєднання тембру баяну зі струнним оркестром, попри всю експресивність твору виглядає досить органічним та тембрально обґрунтованим. Важливим тут є і композиторське розуміння баяну. У одному з інтерв'ю, С. Пілютіков зазначає «Асоціювати баян з

"гумцалками" вульгарно. Цей інструмент, близький до органа, нині дуже популярний на Заході, але в нас мало сприймається всерйоз, швидше кажуть «ховали тещу, порвали два баяни». Насправді це багатий інструмент, який поєднує можливості органа й ударних, що дає йому новітні можливості».

Отже, твір «Сфумато» є своєрідним викликом для виконавця-соліста, який має активно вступати у діалог (особливо у сольних фрагментах баяну і перших скрипок).

Представлені приклади використання баяну у камерно-інструментальних ансамблях яскраво презентують провідні тенденції сучасного українського баянного мистецтва.

2.2. Сольні твори для баяну сучасних українських композиторів

Важливу репертуарну політику сучасного баянного мистецтва займають опуси вітчизняних митців для сольного баяну. Зокрема подібні опуси бачимо у доробку В. Підгорного, В. Рунчака, А. Онуфрієнка, Л. Самодаєвої, К. Цепколено, Я. Олексіва та багатьох інших українських композиторів.

Важливо, що сучасні композитори створюють репертуар не лише для концертуючих виконавців, а й для найменшого покоління музикантів. Як відомо, гра творів сучасних композиторів, допомагає дітям виховати правильне розуміння сучасного мистецтва, адже твори сучасних композиторів у доступній та захоплюючій формі активно залучають дітей до нової інструментальної лексики, стильових напрямків і до захоплюючого світу новітньої української музики.

Одним із творів, який є прикладом інноваційності, і разом з тим простим і цікавим для дітей є дитяча сюїта «Подорож фрикадельки» **Ярослава Олексіва**. Олексів Ярослав Володимирович (нар. 1984) – український баяніст та композитор, керівник та диригент оркестру українських народних інструментів ЛНМА імені М. В. Лисенка.

Твір «Подорож фрикадельки», який вийшов друком 2016 року написаний у формі чотиричастинної сюїти. Кожна з частин твору має красномовну програмну назву та свого роду підзаголовок-тлумачення:

I частина «Хмарно» (Можливі опади у вигляді фрикадельок);

II частина «Гроза» (Політ Фрикадельки над парканом);

III частини «Хо́да» (Переможна хо́да фрикадельок містом);

IV частина «Роздуми» (Перетворення Фрикадельки у H₂O).

Важливо, що протягом сюїти Я. Олексів презентує у полегшеному варіанті специфічні спеціалізовані виконавські прийоми: гра регістрами, міхом, рикошет, глісандо, кластери, нетипові формули сучасного звуковидобування тощо.

Так, у першій частині сюїти бачимо нетрадиційні типи звуковидобування, який композитор зазначає у своїй авторській ремарці «Поштовхи долоні правої руки по грифу» (**Приклад 10**).

Приклад 10

Moderato, poco misterioso

1) *rubato* Поштовхи долоні правої руки по грифу

The musical score is for a piano piece in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of four measures. The right hand part features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating percussive strikes on the strings. The notes are grouped in threes (trios). The dynamics are marked *p* (piano) for the first two measures and *mp* (mezzo-piano) for the last two. The left hand part consists of a single bass note in each measure: B-flat, F, B-flat, and F. The tempo and mood are indicated as 'Moderato, poco misterioso'. A performance instruction '1) rubato' is placed above the first measure, and a specific instruction 'Поштовхи долоні правої руки по грифу' (Strikes of the right hand palm on the strings) is placed above the first two measures. A box containing 'S.B.' is located below the first measure, with the instruction 'legatissimo sempre' written below it.

Друга частина сюїти, окрім звукозображальних прийомів, для втілення грози є певним викликом для молодих виконавців з точки зору ритмічної організації. Так, ритмічні складнощі виникають як на рівні поліритмії, так і в середині ритмічних формул: синкопи, нерівномірний метричний рух тощо (*Приклад 11*).

Приклад 11

У третій частині сюїти композитор вдається до нового нетипового прийому звуковидобування «Удари пальцями рук по корпусу» (*Приклад 12*).

Приклад 12

Фінал сюїти пропонує дітям зануритись у сонористичні ефекти сучасної музики. Так, поступово залишаючи звучати один зі звуків Я. Олексів створює цілісну звукову хмару – як створення ефекту розчинення, перетворення головного героя – Фрикадельки у газоподібний стан – Н₂О (*Приклад 13*).

Приклад 13

Отже, Я. Олексів презентує основні тенденційні прийоми нового баянного виконавського мистецтва адаптуючи їх до сприйняття дітьми.

Важливе місце у доробку вітчизняних митців посідають твори, що написані у академічних класичних жанрах. Втім, і тут не обходиться без новацій. Так, у із розвитком композиторських уявлень про технічні виконавські можливості баяну ускладнюються і, класичні, на перший погляд жанри.

Яскравим прикладом зазначеної тенденції є «**Quazi-sonata**» для баяну соло **Людмили Самодаєвої**. Людмила Євгенівна Самодаєва (нар.1951) – українська композиторка та піаністка. Представниця одеської композиторської школи. «Quazi-sonata» написана 1995 року. Важливо, що це період зламу століть, який продукував активні пошуки нових можливих виразових засобів як у композиторському, так і у виконавському мистецтві.

Так, жанрове визначення, яке подає композиторка у назві твору квазі-соната, тобто «майже соната» одразу формує кілька критеріїв. Перший, це те, що жанр соната є умовним, а отже виконавець одразу бере

до уваги можливі відхилення у структурі сонатної форми. Композиторка зберігає головний для себе жанровий атрибут принцип контрастності – протиставлення контрастних. образних сфер.

Соната має три частини (аналог тричастинного сонатного циклу), кожна з яких має свій програмний підзаголовок:

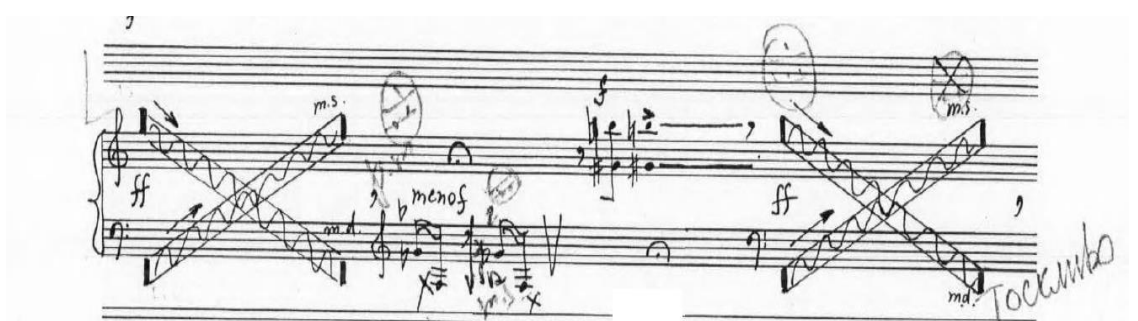
I частина «Самотність»;

II частина «Витонченість»;

III частина «Рішучість».

Перша частина «Самотність» презентує композиторську техніку алеаторика, яку композиторка поєднує із рисами пуантилізму. Окрім цього частина сповнена авторськими вербальними та іконографічними ремарками (*Приклад 14*).

Приклад 14



Друга частина «Витонченість» позначена авторським визначенням «Andantino volando. Та, що підкрадається, скритна» і є репрезентантом сонористичного типу музикування.

У цій частині до сонористичної хмари поєднуються акордові співзвуччя та інтервали, які самі по собі не мають дисонатного характеру, втім їх поєднання у вигляді нашарування акордів на спільний педальний звук, що досягається повільним розтягуванням міху створює насправду сонористику у класичному розумінні цього прийому.

Відчуття витонченості, як головного естетичного ідеалу частини досягається ще й фактурним рішенням, частина цілковито витримана у хоральній фактурі (*Приклад 15*).

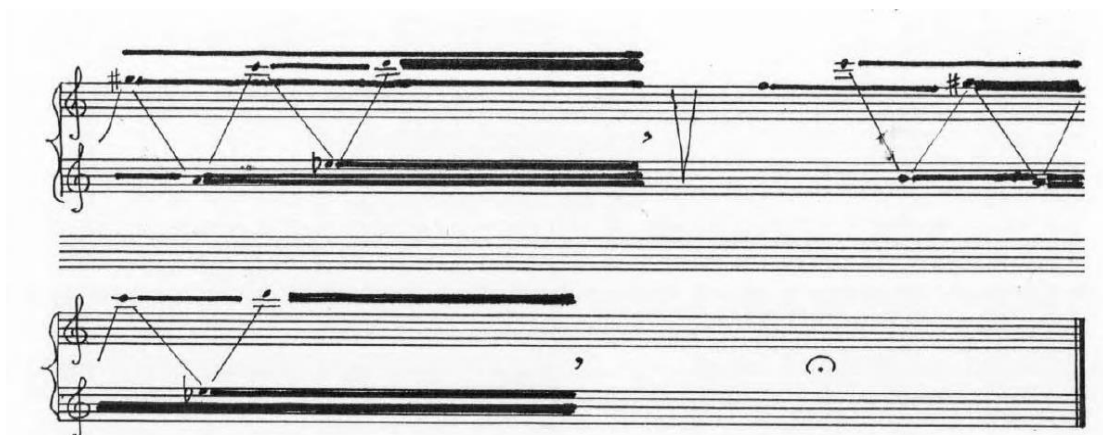
Приклад 15



Третя частина «Рішучість» (*Rapido distinto*) створює певну вілсилку до стилістики барокових токат. Про це свідчить риторика інтонаційного викладу: активний розвиток початкового тематичного зерна у поєднанні імітаційної поліфонії.

Особливістю цієї частини стає еволюція стилів від суто барокового, через елементи віртуозних інтермедій апелюючі до романтичних концертних каденцій, до цілковитої алеаторики (*Приклад 16*).

Приклад 16



Отже, «Quazi-sonata» Л. Самодаєвої стає важливим репрезентантом творів зламу століть, де використовуються моделі оновлення класичних жанрів та модернова композиторська техніка.

Важливим для сучасного баянного мистецтво є театралізація. Яскравим прикладом тенденції перформативного баянного руху є сольний твір для баяну є **«Far from the crowd» К. Цепколенко**. Кармелла Семенівна Цепколенко (нар. 1955) українська композиторка, представниця одеської композиторської школи. Авторка ідеї, фундаторка та артистичний директор фестивалю «Два дні й дві ночі нової музики». Ініціаторка створення, фундаторка та Голова правління Міжнародної громадської організації Асоціація Нова Музика – Української секції Міжнародного товариства сучасної музики.

Твір «Far from the crowd» («Вдалині від натовпу») композиторки написаний 1994 року став свого роду маніфестом нової музичної мови в баянній музиці. Написаний у співпраці з одним з провідних баяністів України Івану Єрگیєву. Він став першим виконавцем твору, і саме йому цей опус був присвячений.

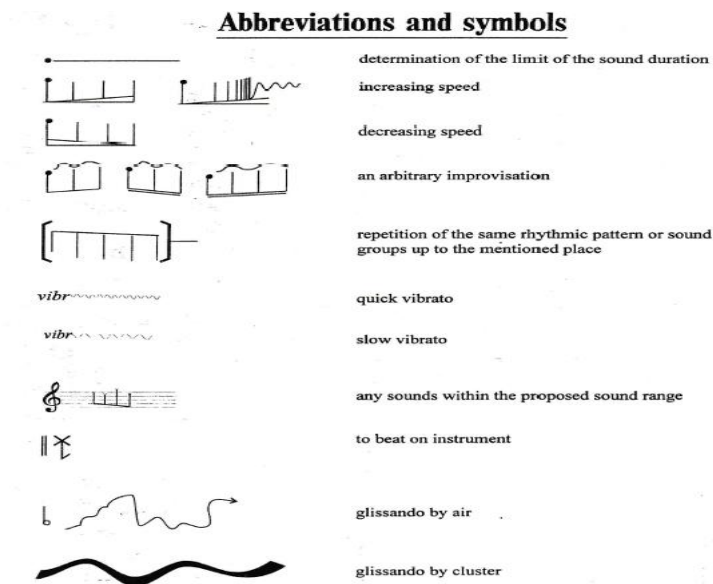
Твір справив справжній фурор на під час прем'єрного виконання у рамках фестивалю «Два дні й дві ночі нової музики». Головною ідеєю твору стає «спроба особистості „вирватися з кола” стереотипів сприйняття життя, мистецтва» [26, с. 60].

«Far from the crowd» написаний у сонористичній композиторській техніці з елементами алеаторики та структуралізму. Перший виконавець твору зазначає, що епізоди з алеаторикою «потребують наявності імпровізаційної обдарованості виконавця і, таким чином, мають статус елітарної винятковості виконавства» [27].

Особливого зацікавлення вимагають власні умовні позначення композиторки, створені саме для цього твору. Це один з перших

новаційних творів, який має подібний виконавський словник (*Приклад 17*).

Приклад 17



У творі використано також і декілька сонорних прийомів, які, на момент виконання твору, стали цілковитими відкриттями у баянному виконавстві. Серед таких можемо зокрема виділити нетипове поєднання з прийомом *frullato* іншого прийому нетемперованого глісандо, що виконується у партії лівої руки.

Окрім цього, композиторка одна з перших в Україні використовує баян з точки зору ударно-шумових ефектів так баянної перкусії, який «надає неабиякої експресивності втіленню дисонантних образів-катаклізмів» [26, с. 293]. Іван Ергієв, не лише як дослідник, а й як виконавець цього твору зазначає: «баяніст оперує лівою рукою як ударник, а міх при цьому „керується” силою свого тяжіння» [26, с. 292].

Важливим аспектом авангардності опусу К. Цепколенко стала театральна складова. І. Єргієв скромно зазначає, що його «яскраве артистичне виконання цього новаторського твору навело <...> на думку про створення першого в Україні баянного відео-кліпу – „Баян в

авангарді, презентація якого відбулася в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського» [26, с. 204].

Отже, сольні твори для баяну пропонують виконавцям і дослідникам багату жанрову, стильову та технічну палітру. Використання ультрасучасних засобів музичної виразності повністю відповідають тенденціям сучасного українського виконавського мистецтва.

ВИСНОВКИ

Магістерське дослідження показало, що в українській музичній культурі баян відіграє важливу роль як у становленні тенденцій музичного мистецтва, так і у композиторському доробку сучасних українських митців. Твори із залученням тембру баяну займають важливе місце у репертуарній політиці як прогресивних виконавців і колективів, так і молодих, музикантів-початківців.

Виконана магістерська вирішила поставленні завдання.

1. Аналіз наявної мистецтвознавчої літератури, що присвячена баянному мистецтву дозволив пунктирно окреслити історію походження інструменту баян, його появу в Україні. Названо окремих майстрів баяну, регіональні осередки та школи баянного мистецтва. Висвітлено опуси українських композиторів, які вже отримали висвітлення у наукових працях й із врахуванням цього факту, було обрано музичні твори для аналізу (у більшості випадків це перший авторський виконавський аналіз поданих опусів).

2. Осмислено нові технічні та художні можливості баяну, які наляють баяну особливого значення серед композиторів. Виокремлено специфічні технічні виконавські засоби, якими може оперувати баяніст виконавець: різновиди гліссандо, і вібрато, звуки гри на корпусі інструменту, нетипове звуковидобування, (говоріння в міх, клавіатуру, тремтливі беззвучні затискання клавіатур), кластерні співзвуччя, шумові звуки, тощо.

3. Визначено характерні тенденції застосування баяну у творчості українських композиторів. Серед основних тенденцій назовемо оперування новітніми техніками звуковидобування (часто позамузичними), звернення до сонористичних та алеоторичних прийомів. Інтертекстуальні та інтермедіальні складові, що представлені як на рівні назви творів, частин, епіграфів, так і на суто інтонаційному та

фактурному рівнях. Важливим пунктом роботи стало висвітлення сучасних можливостей інструменту, як з технічної точки зору, так і з точки зору нетрадиційного звуковидобування. Важливим моментом роботи стала систематизація тенденцій театралізації інструменту баян. Перформативність, акціонізм, театралізація стають центральними елементами як композиторської роботи, так і виконавців. Проаналізовані у роботі музичні твори допомагають краще зрозуміти означені тенденції, їх місце у соціокультурному просторі України.

Отже, запропоноване магістерське дослідження довело, що баян вже не сприймається як інструмент суто народного чи академічного штибу. Можемо припустити, що за баяном майбутнє у епосі метамодерну.

Подана магістерська робота є першим науковим дотиком автора роботи до наукового осмислення феномену композиторських ремарок у полі баянних опусів. А тому кожне положення роботи може бути розширене і стати самостійною розвідкою. Найбільш актуальним видається вивчення репертуару для наймолодших виконавців, який створений сучасними композиторами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрійчук П. Техніко-виражальні особливості сучасного баянного в
2. Безгинська К., Лисенко Т. Голос Кременського баяна (до 340-річчя від дня заснування м. Кременя). URL : звернення 01.10.2022).
3. Берегова О. М. Камерна музика українських композиторів у контексті художньо-стильових процесів 1990–2000-х. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2013. Вип.106. С. 207-226.
4. Бродський Г., Сметана С. Традиції і перспективи розвитку баянного в
5. Булда М. Джазово-академічний напрямок виконавської і композиторської діяльності вітчизняних та зарубіжних баяністів-мордеоністів (на матеріалі творчості А. Білошицького). *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і*
6. Булда М. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ-початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство: автореф. Дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2007. 19 с.
7. Вірясова В. Специфічні і сонорні прийоми гри на баяні (кнопковому акордеоні) в арсеналі композиторських засобів. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*. Рівне : Волинські обереги, 2017. С. 116-123
8. Власов В. Школа джаза на баяне и аккордеоне: учеб. пособ. Одесса : Астропринт, 2008. 158 с.

9. Година І. Явлення сонорного інтонирования в музикальному искусстве: в поісках метода ісследования // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник. Одеса : Друкарський дім, 2009. Вип. 10, С.119–130
- 10.Голяка Г. Володимир Зубицький: горизонти творчості *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 86: Історія в особистостях. Київ, 2013. С. 392–406.
- 11.Гончаров О. І. Оркестри (ансамблі) баянів і акордеонів. Проблеми розвитку. Культура України : збірник наук. праць. Харків, 2012. Вип. 36. С.262-267. URL : https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura36/32.pdf
- 12.Гончаров А. Нефольклорні тенденції у баянній творчості у В. Зубицького: автореф. дис... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2006. 17 с.
- 13.Гончаров О. Розвиток виконавської техніки баяністів та акордеоністів у початковий період навчання. Культура України :зб. наук. праць. Х
- 14.Д’ячкова. О. А. Київ Музик Фест-1995 // Музика, 1996. №1.
- 15.Давидов М. Стильність гри як критерій виконавства (баянно-акордеонне мистецтво) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство Київ : НМАУ, 2007. Вип. 69. Кн. 13. С. 14-24.
- 16.Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. Київ : Музична Україна, 1997, 240 с.
- 17.Дорохін В. Г. Художня організація музичного твору на баяні: артикуляційний аспект : навч. посіб. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2013. 83 с
- 18.Душний А. Наукове осмислення баяно-акордеонної педагогіки в
(дата звернення 23.03.2022).

контексті музичної освіти України ХХІ століття. *Актуальні питання*
 з

19. Душний А., Пиц Б., Шафета В. Молода генерація авторів-виконавців баянівств-акордеоністів України: сучасні погляди та перспективи. *А*
 и (дата звернення 16.11.2022).

20. Дякунчак Ю. До питання стилістичних особливостей творчості для баяна-акордеона композиторів України на зламі століть. *Актуальні*
 п

Дяченко Ю. Естрадно-джазовий напрям баяно-акордеонного мистецтва ХХ початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків, 2017. 17 с.

22. Д

23. Ергієв І. Академічне виконавське мистецтво в русло культурологічних інновацій // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса : Друкарський дім, 2007. Вип. 8. Кн. 1. С. 194-207.

24. Єргієв І. «Артистизм» і «театралізація»: нові тенденції у сучасній академічній інструментально виконавській традиції // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. Вип. 69. Кн. 13: Виконавське музикознавство. С. 103-113.

25. Єргієв І. Творча артистично-театральна концепція сучасного мистецтва модерн-баяна // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2014. Вип. 20. С. 295-304

26. Єргієв І. Артистичний універсум музиканта інструменталіста кінця Х

27. Єргієв І. Український «модерн баян» як феномен світового мистецтва

п

о

ч

Автореф. дис. канд. мистецтвознавства Київ, 2006. 19 с.

Заєць В. М. Інтелектуалізація виконавського процесу як пріоритетний напрям українського баянного мистецтва. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль : ТНПУ.

29. Зінченко В. Балет "Норреґ" Максима Шалигіна: на перехресті міжмедіальної інтерпретації та художнього перекладу / Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського. Вип. 131 Київ, 2021. С. 154-166
30. Зінченко В. Жанрово-інтонаційна специфіка балету «Schnittke» М. Шалигіна / Київське музикознавство. Студентська наукова думка, Випуск 2, Київ, 2021. С. 62-73
31. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2006, 520 с.
32. Іванов Є. Академічне баяно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект): дис. канд. Мист. Київська консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ, 1995. 277 с.
33. Карась С. Катрич О. До питання технічних особливостей сучасного баяна-акордеона. Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. №4, С. 276-280. URL :
34. Кисляк Б. Передумови виникнення творчості для баяна (кінець XIX-с
35. Коновалова И. Творческая личность В. Рунчака в синтезе его композиторской, исполнительской и организаторской деятельности. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2015, Вип.2

- С. 23-27. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2015_2_7 (дата звернення 27.08.2022).
36. Куртий І. До питання стильових особливостей композиторського доробку: А. Онуфрієнка, В. Балика, Я. Олексіва у еволюційному просторі львівської баянної школи. *Збірник наукових праць молодих вчених Драгобицького державного педагогічного університету імені І*
37. Кужелев Д. Про взаємовплив композиторської та виконавської творчості у сучасній баянній музиці // Наукові записки. Серія мистецтвознавство, 2013, №1, С. 97-102
38. Кученьов Д., Лівак В. Баян та його місце в українській музичній
- к
39. Дипс Ф. Искусство игры на баяне. Москва : Музыка, 2004. 144 с.
40. Дошков Ю. Гармоніка в Україні (друга половина ХІХ-поч.ХХ ст.).
- в
41. Дузан О., Самолюк В. Становлення професійних виконавських шкіл (дата звернення 23.08.2022) контекст // Імідж сучасного педагога. 2018. № 6. С. 89-92.
42. Маринін І. Тенденції розвитку акордеоно-баянного виконавства другої половини ХХ-поч. ХХІ ст. (джерелознавчий аспект). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2013. Вип. 19 (1). С. 208-
- к
- (дата звернення 17.11.2022).
43. Олексів Г. Перекладення баянних творів для акордеона: концерт для
- к
44. Пуриц І. Гра на баяні. Методичні статті: навчальне видання. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2007. 231 с.
45. Решетник Д. С. Електронний акордеон та особливості його застосування у сучасній академічній музиці. Молодий вчений. 2019. №
- (дата звернення 18.10.2022).

- 10(1). С. 87-90.
- 46.Светов А. Харківська баянна школа та її видатні представники: проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наукових праць ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 90-99.
- 47.Сідлецька Т.І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України. Ч. І: навч. Посібник. Вінниця : ВНТУ, 2011. 122 с
- 48.Снедков І., Снедкова Л. Етапи розвитку та типологічні ознаки сольного виконавства харківської баянної школи. URL : звернення 01.10.2022).
- 49.Снедкова Л. Дуєт баяністів як різновид ансамблевого музикування в Слобожанщині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і*
- 50.Соломонова О. Інтерпретаційні стратегії сучасного музично-театрального мистецтва: тенденції, фактори // Науковий вісник НМАУ Вип. 131 Київ, 2021С. 104-120
- 51.Сташевський А. Володимир Рунчак «Музика про життя...». Аналітичні есе баянної творчості: монографія. Луцьк, 2004. 199 с.
- 52.Тищик В. Формування системи професійних навчок баяніста (на
- 53.Хмельюк М. Етапи формування позиційної аплікатурної системи студента-баяніста. *Актуальні проблеми народно-інстр. виконавства в Україні: історія і сучасність*. Рівне : Волин. обереги, 2017. С. 231-236
- 54.Черноіваненко А. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики: Автореф. дис. канд. Мистецт.: 17.00.03 НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2001. 16 с.
- 55.Чефранов В. Електронний баян у музичній культурі: історія, естетика,
- о
- р
- г
- а

56. Чехуніна А. О. Установка творчої діяльності в контексті музикознавчої проблематики. Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Альманах. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2008, Вип 22. С. 323-329. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/13306/2.pdf?sequence=1>
57. Янчак В. Джазові рецепції у репертуарному сьогодні професійного баяніста (на прикладі «Восьми джазових п'єс для баяна» В. Власова) дня народження А. Онуфрієнка присвячується): зб. мат. наук.-практ. конф. Дрогобич : Коло, 2005. С. 139-143.
58. Яценко І. Позиційно-багаторядна аплікатура у баянному виконавстві: теорія та практика: навчальний посібник для студентів спеціальності «Музичне мистецтво» ВНЗ I-IV рівня акредитації. Старобільськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2015. 99 с

