

ковського : музичне виконавство / [ред.-упор. М. Давидов, В. Сумаркова.] – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. – Вип. 18. – Кн. 7 – С. 263–272.

8. Крюкова В. Музыкальная педагогика / В. Крюкова. – Ростов-на-Дону : «Феникс», 2002. – 288 с.

9. Мальтштейн Я. Ф. Лист / Я. Мальтштейн. – М., 1956. – Т. 1. – 540 с.

10. Назаров И. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования / И. Назаров. – Л. : Музыка, 1969. – 134 с.

11. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1982. – 238 с.

12. Падалка Г. Педагогика мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г. Падалка. – К. : Освіта України, 2008. – 274 с.

13. Пуриц І. Гра на баяні. Методичні статті / І. Пуриц. – Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2007. – 232 с.

14. Рубинштейн С. Проблемы общей психологии / С. Рубинштейн. – М. : Педагогика, 1976. – 415 с.

15. Савшинский, С. Пианист и его работа / С. Савшинский. – Л. : Сов. композитор, 1961. – 271 с.

16. Теплов. Г. Психология музыкальных способностей. Избр. Труды / Г. Теплов. – М., 1985. – Т. 1. – 328 с.

17. Теплов. Г. Психология музыкальной потребности // Психологический журнал. – 1988. – № 5. – С. 63–70.

18. Шахов Г. Некоторые вопросы преподавания игры по слуху в классе баяна / Г. Шахов // Вопросы профессионального воспитания баяниста. – М., 1980. – Вып. 48. – С. 143–159.

УДК 786.8(477)(092)

Ярослав ОЛЕКСІВ,
м. Львів

БАЯННИЙ ДОРОБОК ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО З ПОЗИЦІЇ РЕТРОСПЕКЦІЇ БАРОКОВИХ ЖАНРІВ

У статті розглядається одна із тенденцій музики ХХ століття – ретроспективний перегляд та реінтерпретація барокових жанрів. Пропонується аналіз циклічних композицій для баяна Володимира Зубицького в аспекті переосмислення та модифікації жанрової моделі.

Ключові слова: жанровий інваріант, модифікація, неофольклоризм, сюїта, циклічність, сонатно-симфонічний цикл, жанрова дифузія, алеаторика, сонористика, жанрова модель.

Oleksiv J. Accordion yield of Volodymyr Zubitsky in retrospect positions baroque genres. Reception and reinterpretation of the baroque genres – one of the tendencies of the twentieth century's music – is considered in the article. The analyses of Volodymyr Zubitsky's compositions for accordion are proposed in the aspects of modification of the baroque model.

Key words: pattern, modification, neofolk-lore, suite, genre's diffusion, sonate-symphoni's cycle, aleatoric, sonoristic.

Постановка проблеми та аналіз досліджень. У музичному мистецтві ХХ століття сюїта розвивається декількома керунками. Імпресіоністичні тенденції присутні в Impressioni dal vero Ф. Маліп'єро, Gaspard de la nuit М. Равеля. Ранні сюїти Бели Бартока продовжують традиції романтизму. Сюїта № 1 орієнтована на жанровий симбіоз сюїти і сонатно-симфонічного циклу, Сюїта № 2 скомпонована на вірєць симфонічної поеми. Неокласичні тенденції відображає цикл Моріса Равеля Tombeau de Couperin, укладений із Preludium, Fuga, Forlane, Rigodon, Menuet, Toccata. Менует відтворює ритмічні і формальні особливості, відповідні менуетові 17-18 ст. Для композиторів французької «Шістки» вірцем для творення сюїти була французька музика 18 століття (Suite d'après Corette для гобоя, кларнета і фагота Даріуса Мійо, Сюїта для фортепіано Франсіса Пуленка), для Пауля Хіндеміта – стилістика Й.С. Баха. Фортепіанна сюїта «1922» Хіндеміта скомпонована під впливом джазового музикування. Додекафонна Лірична сюїта Арнольда Шенберга спирається на 12-тоновий метод композиції, водночас назви частин циклу Praeludium, Gavotte, Musette, Intermezzo, Menuet, Gigue скеровують до жанрової системи музики бароко. Циклічні композиції Олів'є Месіана (Viosions de l'Amen, Vingt regards sur l'Enfant Jésus) огорнуті релігійно-містичною аурую.

Інтерпретація жанру сюїти у творчості українських композиторів для баяна – тема, що не отримала достатньо розгорнутого комплексного та концептуального дослідження, а розглядалася в музикознавчій науці лише спорадично. Короткий огляд сюїти як жанру, що функціонує в українській баянній музиці другої половини ХХ століття, пропонується у монографічній праці Андрія Сташевського «Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.)» [6].

Кристалізація в баянній творчості українських композиторів характерної тенденції музичного мистецтва ХХ століття – рецепції, ретроспективного перегляду барокових жанрів, їхня модифікація, спосіб взаємодії минулого і сучасного культурно-мистецьких пластів формулюють *проблематику* дослідження.

Мета публікації – дослідити спосіб модифікації жанрового інваріанту, визначити специфіку трактування циклічності, особливості формотворення у баянних сюїтах Володимира Зубицького. У статті аналізуються циклічні опуси композитора, окреслені неофольклорною естетичною та стильовою спрямованістю.

Виклад основного матеріалу. Карпатська сюїта, скомпонована 1975 року – другий сюїтний опус Володимира Зубицького (1972 року написана Дитяча сюїта № 1). Незважаючи на передбачену жанром вербальну окресленість частин сюїтної послідовності, а також на очевидну присутність у названому циклі фольклорного пласта і жанрово-комунікативних асоціацій, що його супроводжують, жодна із чотирьох частин сюїти (аналогічно, як і Концертна партита № 2) не отримала власної конкретизованої назви. Співвідношення частин Карпатської сюїти відображує радше структурно-семантичний варіант сонатно-симфонічного циклу або жанрову дифузію сонати і сюїти. Частини циклу зіставлені за темповим контрастом *Andante severo, molto imperioso* (I) – *Vivacissimo, molto preciso* (II) – *Moderato assai, quasi Adagio* (III) – *Festivo, a piacere* (IV). У першій частині вирізняється діалог двох контрастних тематичних утворень, отже, їй відведена функція сонатного *Allegro*. Друга частина асоціюється зі швидким скерцо сонатного циклу, третя частина – концентрація ліричного світовідчуття. Заклучна частина виконує місію фінального підсумку. Функція кожної із частин кореспондує із відповідним навантаженням, відведеним їй у драматургії сонатно-симфонічного циклу.

Динамічна насиченість та імперативність вступу першої частини сюїти ніби відмежовує його від наступних фрагментів композиції, поданих у значно делікатніших тонах. Однак, у вступному розділі сконденсована інформація та знаки усіх подій, що відбуватимуться в сюїті. Первинна квартова інтонація – передвісник народження пасторальної теми першої частини і початкової теми третьої частини, тритоновий паралелізм повторюватиметься у багатьох наступних фрагментах, імперативний характер відобразиться в діалогові середнього розділу другої частини, секундові інтонації мікрокластерів супроводжуватимуть тему третьої частини циклу.

Насичена акордова фактура вступу змінюється впровадженням нового персонажу – пасторальної мелодії соло на бурдонному тонові *g*, інспірованої, очевидно, народно-інструментальним музикуванням (сопілкове награвання). Тема (*Andantino, molto tranquillo*) розгортається із короткого мелодичного відтинку, чотирикратно повтореного у різних ритмічних модифікаціях та інтонаційних видозмінах. Основна драма-

тургічна подія відбувається із впровадженням контрастної теми *Allegro subito* танцювального характеру (наслідування троїстих музик). Присутність драматургічного конфлікту, зав'язка дії – зіставлення образно, темпово і тонально контрастних тем – дозволяє констатувати наявність ознак сонатності і трактувати окреслені тематичні утворення як головну і побічну партії. Сполучним елементом двох тем є фрагмент *Rochissimo con moto* (що певною мірою нагадує мовну стилістику Бели Бартока), який здійснює перехід від *g* головної теми до *Es* (бурдон *es-b*) побічної теми.

У наступному фрагменті *Andantino tranquillo* повторюється частина головної теми, яка у другму повторенні ритмічно ущільнюється і змінює мелодичний контур.

Наступний композиційний відрізок можна потрактувати як розробку. Початкова розробкова фаза *Allegro molto* презентує мелодичну лінію, яка синтезує водночас інтонації головної та побічної тем. Після одноголосного викладу новоутворена тема дублюється квартовою і квінтовою второю.

У репризі повторюється частина пасторальної теми, як у фрагменті *Andantino tranquillo*.

Друга частина сюїти (*Vivacissimo, molto preciso*) функційно позиціонується композитором як аналог швидкої, характеру скерцо, частини сонатно-симфонічного циклу. Частина скомпонована у складній тричастинній репризній формі *A B A₁* (*Vivacissimo, molto preciso* – *Andante sostenuto* – *Tempo I*). Повторюваність початкової теми упродовж композиції надає другій частині сюїти також і ознак рондальності.

Формальна схема першого розділу, як і загальна конструкція другої частини, детермінується тричастинним розподілом тематичного матеріалу. Чітко артикульованій вісімковими ритмічними вартостями початковій темі властиві риси токатності та безупинного руху (*perpetuum mobile*), що презентують знакову систему музичної культури бароко. Тема розгортається із модифікованого повторення первинного інтонаційного звороту. Перманентна вісімкова циркуляція доповнюється згодом короткими мелодичними мотивами. Середня частина *B* початкового розділу форми складається із послідовності та повторення декількох фрагментів. Третя частина дослівно відображує перший композиційний відтинок.

Середній розділ другої частини сюїти (*Andante sostenuto*) побудований на контрастові образних, темпових і структурно-тематичних елементів. У першому, двочастинному, фрагменті розділу (*a b a¹ b¹, 2+1+2+1*) зіставляються вторована у дециму мелодична лінія, що роз-

гортається на фоні витриманого тону *g* (*Andante sostenuto*), та швидкий чітко артикульований пасаж, базований на гармонії зменшеного септакорду (*Allegro subito*). У другому, тричастинному, композиційному відтинковому розділу (*a b a*, 5+5+5) експонується новий мелодичний матеріал наспівного характеру (*Andante*) та впроваджується акордовий тематичний блок (*Allegro robusto*), фактурно споріднений зі вступом сюїти. Чотиритактовий сполучний пасаж забезпечує перехід до репризи (*Tempo I. Vivacissimo, preciso*).

У скороченій репризі реконструюється лише початковий відрізок першого тричастинного розділу. Редукція репризи компенсується натомість доволі масштабною кодою.

Спосіб компонування третьої частини сюїтного циклу (*Moderato assai, quasi Adagio*) близький до імпровізації. Архітектонічна конструкція укладена мозаїчно. Формальна схема частини, зважаючи на спосіб її організації, не надається до чіткого окреслення у конкретних термінологічних поняттях. Аркове розташування двох ідентичних тактів у початковому та завершальному розділах частини надає композиції ознак замкнутості.

Емоційно-психологічна аура третьої частини доволі містична, фантазійна і тембрально вишукана. Нотний текст насичений супровідними виконавськими вказівками: *severo, parlando rubato; con tristezza; con anima; molto espressivo; stretto; sonorissimo, sonabile; sereno; con passia; spiritoso; drammatico, molto pesante; lacrimoso*.

Мелодичний контур початкового монологу походить із квартової інтонації, презентованої у вступі першої частини, і від пасторальної теми тієї ж частини. Ремінісценція пасторальної теми, забарвленої тонами дуже низького регістру, присутня у фрагменті *Poco meno mosso*. Секундові інтонації та мікрокластерні грона запозичені зі вступу першої частини.

Функція четвертої частини сюїти *Festivo, a piacere* тотожна фіналові сонатно-симфонічного циклу. Заклучна частина циклу, як і перша частина, розпочинається вступом та наступною експозицією двох контрастних тематичних блоків. Цікавою знахідкою композитора є впровадження алеаторики в першій з експонованих тем *Andante rubato*. Мелодична лінія супроводжується повторенням алеаторної групи упродовж доволі тривалого композиційного відрізка. Ладове забарвлення теми: мажор з високим четвертим щаблем, низьким сьомим і другим щаблями та розщепленою (мажорною і мінорною) терцією.

Контрастна тема *Allegro vivacissimo, brillante* коломийкового характеру змінює тему *Andante rubato*. Форма викладу коломийкової теми

варіантна. Вона чотирикратно повторюється, щоразу видозмінюючи мелодичний контур ($a_1 a_2 a_3$). Після цієї теми композитор впроваджує ще декілька нових мелодико-тематичних утворень, побудованих на інтонаціях народно-інструментальної музики (наслідування троїстих музик, гри на цимбалах). Отже, загальна композиція розгортається на взірці популярності, послідовності стилізованих фольклорних мелодій та їхніх варіантних перетворень.

У фрагменті *Presto ritmato* заключного розділу реконструюється тематичний матеріал вступу, що надає архітектонічній структурі аркового вигляду. Трансформована коломийкова тема проводиться у сповільненому темповому вимірі (*Andante, robusto. Con tutta forza*) та видозміненому образному окресленні. Короткий відтинок *Sostenuto. Senza metrum*, що інтонаційно відштовхується від коломийкової теми, звучить як ремінісценція імпровізації третьої частини циклу. В останніх тактах (*Largo. Maestoso*) тема проводиться в аугментації.

У Фіналі, як і в першій частині циклу, присутні риси сонатності. В експозиції частини контрастно зіставлені повільна (*Andante rubato*) головна тема з алеаторним супроводом та побічна коломийкова тема. Розробковий розділ замінюється впровадженням нових тематичних утворень. У динамізованій репризі повторюється матеріал вступу та трансформованої побічної теми. Головна тема відсутня, однак її початкова інтонація ($c-g-fis$) асимілюється в інтонаційній метаморфозі побічної партії, утворюючи таким способом симбіотичне сполучення інтонації, темпу (*Andante rubato*) головної та ритміки побічної тем.

До циклічних композицій, організованих на взірці сюїти, належить Болгарський зошит Володимира Зубицького, написаний 1987 року.

Усі вісім п'єс Болгарського зошита, зважаючи на темпові та образно-семантичні характеристики, поєднуються у макрочастини. Швидка перша частина, утворена зі сполучення трьох початкових п'єс, укладається у безрепризну тричастинність із контрастним середнім розділом: I. Веселі лісоруби – *Allegro, molto energico*. II. Сині гори – *Andante rubato*. III. Кривий танець – *Presto vivacissimo*. Повільна друга частина, що формує лірико-епічну образну сферу, komponується зі середніх чотирьох п'єс: IV. Легенда про гайдуків – *Lento, parlando*. V. Троїсті музики – *Senza metrum, quasi moderato assai*. VI. Прекрасна смерічка – *Andante lirico*. VII. Флюяра – *Quasi andante, molto rubato*. Четверта і сьома п'єси сполучені в арку, зважаючи на присутність схожих інтонаційних зворотів. Сьома п'єса може тлумачитися також як повільний вступ фінальної частини. Третя, заключна, швидка частина – Фінал: VIII. Свято в горах – *Presto festivo*.

У першій п'єсі циклу (Веселі лісоруби) орієнтація на фольклорні елементи доповнюється застосуванням сонористичних ефектів (кластерів). Форма komponується адитивно, тобто із поступовим долученням нових композиційних структур, частково уживаються варіантні повтори. Характерний квінтовий супровід початкового розділу змінюється секундовою інтервалікою і кластерним тремоло, маршеві інтонації трансформуються у танцювальні.

Друга п'єса під назвою «Сині гори» (*Andante rubato*) формально укладена способом транспонованого варіантного повторення $a\ b\ a_1\ b_1$. Анонсована у назві образна семантика втілюється засобами акордового паралелізму, бурдонування і характерного для неофольклорної стилістики квінтового потовщення мелодичного контуру.

Форма третьої п'єси (Кривий танець) *Presto vivacissimo* укладається рондоподібно. Як і в першій п'єсі, у Кривому танці використовуються остинатні ритмо-інтонаційні формули, акордові послідовності ідентичної структури.

Три початкові п'єси циклу сполучаються *attacca*, що надає процесові розгортання драматургії ознак константуальності. Неперервність звучання та зіставлення п'єс методом контрастування (впровадження контрастного образу другої п'єси) спонукає до їхнього перцептивного об'єднання в одну макрочастину (ABC, безрепризна тричастинність із контрастним середнім розділом) із темповим розподілом *Allegro, molto energico* – *Andante rubato* – *Presto vivacissimo*.

Наступні чотири п'єси циклу скомпоновані у градаціях повільного темпового виміру і презентують епіко-ліричну сферу образної семантики.

Легенда про гайдуків (*Lento, parlando*) – п'єса наративного характеру, укладена у схему тричастинної аркоподібною конструкції. Форма будується мозаїчним способом. Домінантною у Легенді є техніка поліфонічних імітацій. У фрагментах *Tranquillo* (3-4, 6-7 такти) композитор використовує дзеркально-симетричні форми, їхнє симультанне поєднання: мелодична лінія сполучається водночас із її інверсією. У передрепризному фрагменті виразно помітне наслідування музикування на цимбалах.

П'ята частина циклу (Троїсті музики) – найменша за обсягом, але, мабуть, найцікавіша в аспекті колористичних знахідок. Аметричні аркові фрагменти базуються головню на специфічному вібруванні півтонових інтонацій. Середній відтинок форми *Allegro energico* побудований на *quasi* цитатному танцювальному матеріалі – імітуванні троїстих музик.

Шоста п'єса (Прекрасна смерічка) відображує образ інфантильної лірики. Домінантний спосіб розгортання матеріалу цієї частини циклу – варіантна повторність.

Сьомій п'єсі (Флюяра), що складається всього лише з дев'яти тактів, відведена функція впровадження до фінального розділу (Свято). Фактура п'єси розшаровується на два структурні елементи. Перший елемент – мелодична лінія, що імітує гру на народних духових інструментах. Другий елемент – сонористичний – кластерне тремоло. Драматургія і форма базуються на діалоговій взаємодії цих двох компонентів.

Фінальне *Presto festivo* побудоване на співвдії головно двох неконтрастних тематичних блоків, кожен з яких розгортається способом повторення і варіантності. Доповнюючим засобом виразності є застосування сонористичних ефектів, зокрема виконавських прийомів глісандування по двох-трьох рядах клавіатури, удари долонею по корпусу інструмента і по міхові задля імітації звучання бонгів.

Висновки. Отже, в компонуванні сюїтного циклу-зошита Володимира Зубицького спостерігається тенденція до мінімалізації форм частин циклу і поєднання цих мініатюр у макрочастини. Вісім частин Болгарського зошита реорганізуються у тричастинний цикл зі швидкими першою частиною і фіналом, і повільним середнім розділом.

Для Карпатської сюїти властиве поняття жанрової дифузії. Первинний жанр отримує подвійне жанрове тлумачення: сюїта за назвою, сонатний цикл за способом розгортання драматургії та архітектонічної організації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Калашник М. Інтерпретація жанров сюїты и партиты в творческой практике XX века (на примере фортепианных циклов украинских композиторов) : автореф. дис... на соис. уч. степени канд. искусствознания : спец. 17.00.03 – музыкальное искусство / М. Калашник. – К., 1991. – 16 с.

2. Калашник М. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века / М. Калашник. – Харьков : ФОРТ ЛТД, 1994. – 188 с.

3. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.

4. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 320 с.

5. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века. – Горький, 1977. – С. 12–58.

6. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті XX та на початку XXI ст.) / А. Сташевський. – Луганськ, 2007. – 160 с.

7. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна / А. Ста-

шевський. – Луганськ, 2006. – 152 с.

8. Сташевський А. Українська оригінальна література для баяна: концепція періодизації еволюційних етапів / А. Сташевський // Українське музикознавство. – К., 2002. – Вип. 31. – С. 147–159.

9. Сташевський А. Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні / А. Сташевський // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах / [ред.-упоряд. А. Сташевський] – Луганськ : Знання, 2006. – Вип. 2. – С. 115–122.

10. Сюта Б. Деякі аспекти організації художньої цілісності у композиторській творчості останньої третини ХХ століття / Б. Сюта // Питання організації художньої цілісності музичного твору : Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – К., 2005. – Вип. 51. – С. 24–31.

11. Сюта Б. Проблема формотворення та драматургії у мистецьких творах українських та польських авторів 1970-90-х р.р. (На матеріалі музичної творчості) / Б. Сюта // Слов'янський світ : Щорічник. – К., 1998. – Вип. 2. – С. 185–192.

12. Тукова І. «Жанротворчество» и творчество «в жанре» / І. Тукова // Музичний твір як творчий процес : зб. ст. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2002. – Вип. 1. – С. 31–38.

13. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60-70-х годов ХХ века / В. Холопова // Современное искусство музыкальной композиции : сб. трудов. – М., 1985. – Вып. 79. – С. 17–31.

14. Холопова В. Типология музыкальных форм второй половины ХХ века / В. Холопова // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. – М., 1994. – Вып. 132. – С. 46–69.

15. Черноіваненко А. Динаміка національного та розвиток баянного мистецтва // Культурологічні проблеми української музики : науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – К. : Кий, 2002. – Вип. 16. – С. 355–364.

УДК 786.8(477)«19/20»

Василь СУВОРОВ,
м. Луцьк

УКРАЇНСЬКА БАЯННА ШКОЛА ЯК ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ НА ЗЛАМІ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ

У статті висвітлюється науково-методичне напрацювання української академічної школи баянного виконавства та педагогіки. Проводиться аналітика науково-практичних конференцій, провідних виконавських конкурсів та фестивалів як основних важелів пропаганди означеної школи в контексті національної культури на зламі ХХ – ХХІ століття.