

УДК 78.481; 78.25; 78.2У

Я. В. ОЛЕКСІВ

### ПРОГРАМНІСТЬ В УКРАЇНСЬКІЙ БАЯННІЙ СЮЇТІ У ФОРМОТВОРЧІЙ ТА СТИЛЬОВІЙ ПРОЕКЦІЯХ

*У статті здійснено дискурс композиторської творчості в жанрі української баянної сюїти. Класифіковано основні типи програмності та синтетичні й комбіновані її різновиди. Виявлено специфіку взаємозумовленості програмного задуму та його проекції на конкретне мистецьке вирішення.*

**Ключові слова:** *типи програмності, баянна сюїта, стильові та формотворчі засоби.*

Я. В. ОЛЕКСІВ

### ПРОГРАММНОСТЬ В УКРАИНСКОЙ БАЯННОЙ СЮИТЕ В ФОРМООБРАЗУЮЩЕЙ И СТИЛЕВОЙ ПРОЕКЦИЯХ

*В статье осуществлён дискурс композиторского творчества в жанре украинской баянной сюиты. Классифицированы основные типы программности, синтетические и комбинированные её разновидности. Выявлена специфика взаимообусловленности программного замысла и его проекции на конкретное художественное решение.*

**Ключевые слова:** *типы программности, баянная сюита, стилевые и формообразующие средства.*

J. V. OLEKSIV

### PROGRAMMATICALLY UKRAINIAN BAYAN SUITE IN SHAPING AND STYLE PROJECTIONS

*The article presents the discourse of composition activity in the genre Ukrainian bayan suite. Classify the main types of software, synthetic and combined its variations. The specific character interdependence of software design and its projection on a particular artistic decision.*

**Key words:** *types of software, suite for bayan, style and form-building tools.*

Абсолютне переважання програмних композицій у переліку баянних сюїтних циклів українських митців скеровує до думки про її вагомість у творчій концепції. Важливим чинником формотворення у сюїтних циклах є власне тип програмності (узагальнений, літературний, сюжетний, картинно-живописний тощо). Співвідношення образно-змістового рівня і засобів його втілення зумовлює художньо-творче вирішення, авторсько-індивідуальний образ художнього твору. Значне місце серед програмних визначень займають національно-етнічні (у назвах всієї композиції) та фольклорно-жанрові орієнтири (у частинах циклу), які були визначальними з точки зору формотворення, композиції, мелодики, фактури, ладовості, ритмічної природи у творах досліджуваної групи 1950–1960-х років. Сюжетність, яскрава образність та емоційний стрій зумовлювався посиленням на певний фольклорний зразок – типологічний жанрово-інтонаційний прототип, текст якого творив відповідне семіотичне поле музичної композиції (як, наприклад, «Веснянка» («Десь тут була подоляночка») М. Різоля). Однак у наступні десятиліття вони поступаються лідерством узагальненій та докладній літературній програмі.

Проте спеціальних досліджень факторів та чинників, що формують провідні тенденції вітчизняної баянної творчості, ще досить мало. 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.)», окремі аспекти національної баянної творчості розглядаються у дослідженнях М. Імханицького, В. Єргієва, М. Булди, коментарях фестивальних мистецьких акцій та творчих форумів [4; 6], ознайомленню з ними сприяє поява низки новітніх нотних видань [1–3].

Мета публікації – виявити специфіку взаємозумовленості програмного задуму в жанрі української баянної сюїти з точки зору його проєкції на конкретне мистецьке вирішення.

Літературна програмність може реалізуватися у вигляді узагальнених назв частин сюїти, що моделюють уяву про центральний образ та супроводжуються підзаголовками та поетичними епіграфами. Кожен з рівнів докладності вносить свою складову символічного ряду.

Своєрідний тип програмності експонує сюїтний цикл «Сім українських мініатюр» лауреата композиторського конкурсу в Празі, викладача Дніпропетровського музичного училища Л. Козельчука. Цей твір (у виконавській редакції П. Серотюка) – складова великого циклу «Гра, або школа»<sup>1</sup>. Подвійні назви частин циклу не уточнюють, а творять окремі інформативні рівні – жанрово-стильовий та образний: 1. Прелюдія. «Стоїть гора високая»; 2. Інтермеццо. «Ой, маю я чорні брови»; 3. Легенда. «Тополя»; 4. Гумореска. «Ой, Марічко, чичері»; 5. Баркарола. «Місяць на небі»; 6. Канон. «Ой, у лузі зацвіла калина»; 7. Експромт. «Тече вода каламутна».

Перший рівень вказує на романтичні орієнтири з огляду на вибір жанрових моделей, другий – на неофольклорну стилістику та лірико-драматичне коло образів. Вужче і цільніше конкретизуючи сюжетно-образний ряд, автор до кожної композиції подає ще строфу з обраної у підзаголовку народної пісні.

Глибокими і багатограними є взаємозв'язки складових у його сюїті «Синкопи часу» [3]. Тип програмності зумовлює багатовекторність впливів на художнє вирішення. Окрім загальної назви твору, кожна з частин наділена окремим заголовком та поетичним епіграфом. Провідними образами є картини історичної та фольклорної архаїки, образи сивої давнини, що набули значення ментальних символів та фольклорного образотворчого й музичного мистецтва. Звідси картинність, просторовість, трактована в сонорному, пейзажному, візуальному, площинно-образотворчому (декоративному) ключах.

Єдність провідної образності впливає на стильову палітру та наявність наскрізних ритмічних та інтонаційних чинників, монотематичну єдність сюїтного циклу. До ритмоінтонаційних рис, спільних для всієї композиції, слід віднести дзвонові звуконаслідування, висхідні квінтові поспівки, ритмічні остинато, численні різновиди синкоп. Наявність цілої групи єднальних чинників, насамперед ритмічно-остинатних, апелює до варіаційності партитного типу, яскраво втілених у пошуках новітніх моделей сюїтного жанру в доробку французьких композиторів (Ж. Орїка, М. Равеля), які Ю. Щербаков окреслює як «перманентну остинатність» [5, с. 89]. Композицію складають чотири частини, розташовані за принципом багаторівневого контрасту: 1 ч. «На могилі солов'я (молитва)»; 2. «Жартівлива колядка»; 3. «Видіння»; 4. «Петриківський розпис».

Перша частина циклу «На могилі солов'я (молитва)» має епіграфом власний вірш автора епіко-філософського змісту<sup>2</sup>. Він зумовлює споглядальну статику образності (даніна пошани співцям історичного минулого України) та стильові орієнтири п'єси (поєднання неофольклоризму та імпресіонізму).

Наступний п'єсі циклу «Жартівлива колядка» передує поетичний епіграф з календарно-обрядового фольклору<sup>3</sup>. Це своєрідне неофольклорне віртуозне скерцо на основі остинатної

<sup>1</sup> П'єси з якого неодноразово фігурували у програмах міжнародних виконавських конкурсів.

<sup>2</sup> Історіє могили Солов'я,  
Де загубились твої корені?  
Мов археологи в лісах дуби стоять  
В час закорінені, часом не скорені.

<sup>3</sup> У пана, пана,  
Собака п'яна,  
Собака спився,  
А пан сказився

синкопованої ритмоформули. За його інтонаційне зерно взято чотиритактову народнопісенну тему з силабічною структурою 5+5, що вказує на її архаїчне походження та ритуальне призначення.

Третя композиція у сюїтному циклі – «Видіння». Цей імпресіоністично-пейзажний твір попереджує авторський віршований епіграф, який обумовлює епічність у поєднанні з романтичним аспектом поетизації історичного минулого<sup>1</sup>. Якщо в попередній п'єсі композитор демонстрував засоби сонорно-просторових ефектів, то тут просторовість проектується у візуальну площину. Інтонаційно-ритмічна єдність з попередніми композиціями виявляється через початковий висхідний квантовий хід, що викликає асоціації з козацькими чи чумацькими піснями степових регіонів України з типовими для них окликаками («Гей!», «Агов!», «Агей!»), зміщеннями акцентів як у мелодичних лініях, так і в супроводі.

Заключна, четверта композиція циклу – «Петриківський розпис» – має епіграфом рядки з поезії Т. Шевченка, який засвідчує прагнення композитора створити неофольклорно-фовістську жанрову замальовку в дусі митців-аматорів, сповнену універсалізму ментального світовідображення та яскравих барв життєвої сили<sup>2</sup>. Композиція, подібно до фіналів сонатно-симфонічних циклів, має вільнотрактовану форму рондо-варіацій.

Таким чином, попри багаторівневий сюїтний контраст, зумовлений програмними засадами, спосіб реалізації єдності цього циклу апелює до партитних принципів, структура і драматургія перекликаються з моделлю сонатно-симфонічної циклічності з поемними ознаками та *concerto-grosso* кореллівського типу (урочистий повільний вступ та італійська модель «швидко-повільно-швидко» з рондально-жанровою заключною частиною). Тим самим твір демонструє поєднання неоромантичних та необарокових засад.

Своєрідною програмністю відрізняються композиції 1980-х рр. київського митця А. Білошицького, серед яких й Сюїта № 3 («Іспанська»), навіяна поезією Ф. Г. Лорки. Її будова: 1 ч. Інтрада. Альбока<sup>3</sup>; 2 ч. Стародавня фортеця; 3 ч. Дорога до Кордови; 4 ч. Кантаор<sup>4</sup> (в стилі фламенко); 5 ч. Байлаора<sup>5</sup>; 6 ч. Біля колиски; 7 ч. Саєта<sup>6</sup>. У даному випадку за кожним з заголовків стоїть відповідна музична стилістика і жанрова спрямованість та зумовлений ними образний ряд.

Чималий перелік композицій сюїтного плану наділені наскрізним сюжетом, де окремі частини – етапи в його розгортанні (подібно до вокальних циклів «Прекрасна мельниківна» Ф. Шуберта чи «Любов поета» Р. Шумана). Прикладами сюїтних циклів цього типу є цикл «Скіфи ХХ століття» О. Пушкарєнка (1982), сюїта № 4 «3 глибини віків» А. Білошицького (1982).

**Сюїта № 4 «3 глибини віків» А. Білошицького** орієнтована на давньоруський епос. Написання твору, присвяченого 1500-літтю Києва, було зумовлене інтересом до вивчення історії міста Іскоростень на Житомирщині. У 1983 р. твір був відзначений другою премією на республіканському конкурсі композиторів. Сюїта початково написана для оркестру народних інструментів. У доробку митця є авторські переклади для симфонічного оркестру та для баяну, чим зумовлена оркестральність мислення автора, специфіка відбору виразових засобів:

1 ч. «Київ стольний (Погляд в давній Київ)» – містична та медитативна за образним строем ввідна композиція;

2 ч. «Скоморохи» – фовістське фольклорно-орієнтоване скерцо;

<sup>1</sup> Наснилися козацькі диво-чайки

Святої волі січові човни;

На веслах долі, слізьми горя й щастя,

Пливли рікою часу з туманів давнини.

<sup>2</sup> І темний гайок зелененький,

І чорнобривка молоденька,

І місяць з зорями сяє,

І соловейко на калині

То затихав, то щебетав,

Святого Бога прославляв.

<sup>3</sup> Духовий музичний інструментів басків.

<sup>4</sup> Співак-виконавець фламенко.

<sup>5</sup> Танцівниця фламенко.

<sup>6</sup> Циганська Саєта (у перекладі – «стріла» – пісенний жанр Південній Іспанії, давніший, ніж фламенко.

3 ч. «Купальня Княгині Ольги» – суб'єктивно-лірична, пасторальна інтермедія.

4 ч. «Рік 945-й. На стінах фортеці Іскростеня» – віртуозна і бравурна, спрямована на передачу монументального героїчного образу;

5 ч. «Древлянське попелище» – філософсько-трагедійна композиція;

6 ч. «Слава Володимиру та Добрині Микитичу» – епіка прославленого плану, тріумфальна, побудована на дзвонових звуконаслідуваннях.

Фольклорні ознаки музики цього твору у взаємодії з сучасними засобами виразності утворили своєрідну музичну мову, у якій ладо-гармонічні особливості спираються на стрічкове голосоведення (рух паралельними квінтами, тризвуками, септакордами) як ознаку багатозвучного народного голосоведення. Ладова система збагачена пентатонікою, ладами народної музики, зокрема гуцульським ладом, поліладовістю, полімодальністю, новоладовими структурами, кластерною технікою, розширеною хроматикою.

У творі поєднуються риси народного й сучасного музичного викладу, де є і монодія, і підголоскова, гетерофонна, гомофонно-гармонічна, акордова фактури, а також різновиди поліфонічної тканини, її сучасних видів – поліфонія площин, поліпластовість викладу, графічні моделі тощо.

Звернемо особливу увагу, що в баянних сюїтах практично відсутня безпосередня живописна програмність, навіть за умов позірних алюзій з живописом. Так, наприклад триптих «Образи» А. Сташевського створений на підставі неоромантичної «Фантастичної сюїти», а «Враження» В. Зубицького присвячені передачі не очікуваних імпресіоністичних алюзій, а відтінків емоційних станів та пластики руху, що споріднює їх з урбаністичними установками: «Збудженість», «Замріяність», «Нервозність», «Танець», «Вічний рух».

Моделлю, що синтезує сюжетно-програмний тип симфонізованої сюїти поеми, є **«Фольк-зошит» А. Сташевського** у п'яти частинах, написаний у 1990-ті роки та переосмислений автором у масштабну сюїтну композицію. Вона була вперше виконана у програмі фестивалю «Грудневі вечори баянної музики» баяністкою з Луганська Іриною Яценко. Згодом композиція послужила основою для сюїти-зошита «Давньокиївські фрески» (2005), присвяченого заслуженому артисту України Павлові Фенюку. До написання цього твору митець прийшов з рядом відзнак творчих конкурсів, зокрема Всеукраїнського конкурсу молодих композиторів «Gradus ad Parnassum» у рамках Міжнародного форуму музики молодих у Києві (диплом за Рондо для кларнета, саксофона та фортепіано, 1993 р.); Міжнародного конкурсу «Gradus ad Parnassum» у рамках МФММ (спеціальна премія за твір «Монолог-хід» для баяна, 1995 р.) [6]; названа композиція отримала II премію міжнародного композиторського конкурсу музики для баяна-акордеона «Дні акордеона» в м. Смедерево (Сербія).

Це твір, який поєднує риси неофольклорної архаїки, фовізму і модерної музичної мови. Його творить велика кількість частин, пов'язаних наскрізним розвитком циклу, вони йдуть без цезур: 1 ч. «Похмурий світанок»; 2 ч. «Билина»; 3 ч. «Набат. Дзвони Св. Софії»; 4 ч. «Хороводи»; 5 ч. «У гаях та дібровах»; 6 ч. «Награвання»; 7 ч. «Розваги скоморохів»; 8 ч. «Як на річці-Сольниці було»; 9 ч. «В славу Русі Київської». Таким чином, зошит творить сюїтну композицію рапсодично-поемного типу.

Широкою є стильова палітра композицій В. Власова цього періоду: у його доробку сюїти «П'ять поглядів на країну ГУЛАГ» (1991) [2], «Образи» в 5-ти частинах (1992), «Концертний триптих за картинами Ієроніма Босха «Страшний суд»» (1992) [1].

**«Концертний триптих» В. Власова** поєднує живописну програмність та раціональні музичні експерименти барокової доби. Твір, написаний під враженням від картини Ієроніма Босха «Страшний суд», не тільки з різкою точністю передає картини раю і пекла, але є до того ж взірцем тонкої інтелектуальної головоломки – адже у ньому нотами зашифровані всі імена членів династії Воєводіних – п'ятнадцяти поколінь музикантів, які прославляють своєю майстерністю Україну.

Іншою моделлю сюжетного циклу є сюїта «П'ять поглядів на країну ГУЛАГ» – своєрідний музичний фільм, який може «звуком показати зображення, коли його немає» [4, с. 1].

В результаті проаналізованих творів можна здійснити класифікацію основних типів програмності в українській баянній літературі сюїтного жанру:

- національно-етнічні та фольклорно-жанрові орієнтири;
  - літературна програмність (представлена підзаголовками, поетичними епіграфами, фольклорними текстовими пісненими цитатами);
  - сюжетно-програмний тип, де номери сюїт послідовно розкривають етапи оповіді.
- Серед програмних типів слід відзначити синтетичні, комбіновані різновиди. Такими є:
- живописна програмність у поєднанні з інтелектуальною символікою;
  - програма у вигляді сюжетно-образного ряду, доповнена текстовими строфами з обраної у підзаголовку народної пісні;
  - подвійні назви частин циклу, які не уточнюють, а творять окремі інформативні рівні – жанрово-стильовий та образний.

Стилістика композицій зумовлюється трактуванням програмного заголовка, поетичного епіграфа, семіотикою пісенного тексту, від неї залежить вибір жанрових орієнтирів, способів розвитку та виразових засобів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Власов В. Концертний триптих на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд» [Ноти] / В. Власов. – Тернопіль : Навчальна книга-Богдан 2005. – Вип. 4. – 32 с.
2. Власов В. П'ять поглядів на країну ГУЛАГ [Ноти] / В. Власов. – Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2004. – 28 с.
3. Козельчук Л. Синкопи часу : сюїта для баяна [Ноти] / Л. Козельчук. / [виконавська редакція П. Серотюка]. – Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2007. – 32 с.
4. Тарасенко И. На XIV Международном фестивале «Баян и баянисты». Шесть интервью / И. Тарасенко. // Народник. – № 4. – М. : Музыка, 2003. – С. 1–5.
5. Щербаков Ю. Структурно-семантические особенности сюит для двух фортепиано французских композиторов / Ю. Щербаков // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. – Одеса : ОДМА, 2008. – Вип. 9. – С. 85–93.
6. IV Міжнародний форум музики молодих [Буклет]. – К., 1995.

УДК 78.27;78.491

П. В. ДОВГАНЬ

### ПРИНЦИП ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ РЕТРОСПЕКЦІЇ В УКРАЇНСЬКИХ СЮЇТАХ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті зроблено спробу виокремити інструментальну сюїту в жанровій системі музики другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Звернено увагу на зацікавлення до цього жанру композиторів і музикознавців, що призвело до збільшення обсягу нових, оригінальних творів, які відповідають інтелектуальним, духовним, соціокультурним та естетичним запитам сучасності. Засвідчено, що наріжне місце у цій системі посідають небарокові камерно-ансамблеві сюїти.*

**Ключові слова:** сюїта, цикл, жанр, стиль, наслідування, реставрація, стилізація, міжкультурні взаємодії.

П. В. ДОВГАНЬ

### ПРИНЦИП ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЇ РЕТРОСПЕКТИВИ В УКРАЇНСЬКИХ СЮЇТАХ ВТОРОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ВЕКА

*В статье сделана попытка выделить инструментальную сюиту в жанровой системе музыки второй половины ХХ – началу ХХІ века. Обращено внимание на заинтересованность к*