

ФОЛЬКЛОРНІ ДЖЕРЕЛА В БАЯННІЙ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО

Микола ГЕЙЧЕНКО (Кіровоград)

У статті здійснена спроба проаналізувати фольклорні джерела, які лягли в основу баянної творчості Володимира Зубицького.

В статті произведена попытка проанализировать фольклорные источники, использованные в баянном творчестве Владимира Зубицкого.

Ключові слова: фольклорні джерела, композиторське мислення, інтонація, музичний діалект, архаїчний фольклор, засоби виразності.

Постановка проблеми. Серед митців, що визначали найбільш значні перспективи розвитку сучасного українського баянного мистецтва та його шлях до широкого міжнародного визнання, особливе місце займає відомий український композитор, блискучий виконавець-баяніст та талановитий диригент Володимир Зубицький. Заслужений діяч мистецтв України, лауреат премії ім. М. Островського, лауреат премії Польського відділення ЮНЕСКО, лауреат премії ім. М. Лисенка, численних міжнародних композиторських конкурсів («Акко» – 2000, Фінляндія; Премія І. Коць, Україна). В.Зубицький входить до когорти визнаних українських композиторів-баяністів. Його творчість є яскравим утіленням найкращих досягнень сучасної української композиторської та виконавської школи.

Як зазначають українські музикознавці, творчість Володимира Зубицького – неповторний феномен. Його музика характеризується яскравою концертністю, відбиває справжній симфонічний характер мислення композитора та свідчить про збереження глибинних національних традицій, які органічно поєднуються з сучасними техніками письма.

Аналіз досліджень і публікацій. Слід зазначити, що творчість Володимира Зубицького вже неодноразово привертала до себе увагу дослідників. Здебільшого аналізувалися його твори різних жанрів, зокрема, симфонічні (М. Гордійчук, О. Зінькевич, В. Іванченко, Г. Конькова, М. Копиця, Н. Некрасова, А. Скрипник та ін.), хорові (Ю. Чекан, О. Чекан), бандурні (Н. Морозевич).

В останні роки значно активізувався інтерес мистецтвознавців до баянної музики В. Зубицького. Так, крізь призму сучасного академічного баянного виконавства творчість композитора аналізується в роботах Д. Кужелева і В. Князева. Нарис, що характеризує внесок В. Зубицького у розвиток вітчизняної оригінальної літератури для баяна, зроблено в дослідженні А. Сташевського. У контексті вивчення феномену українського «модерн-баяну» твори композитора аналізуються І. Єргієвим.

Мета статті полягає у виявленні національних фольклорних елементів в баянній творчості В. Зубицького.

Виклад основного матеріалу. Духовне багатство національної культури, широкий спектр людських емоцій, виражені музичною мовою відповідно до жанрових, регіональних і взагалі етнічних особливостей, криються у фольклорній традиції. У них акумулюються найсуттєвіші риси, почуття, енергетика нації, яка є об'єднуючим, узагальнюючим, живим фоном душі народу, найчутливішим, найуразливішим виразником людських переживань, реагує на будь-які значні зміни в житті суспільства і є чистим, невичерпним джерелом для вираження власних ідей та почуттів професійного композитора, через які особисте в художніх образах відображує загальне (тобто народне).

Фольклорний мелос має свій неповторний побутовий музичний діалект, животворно впливає на творчих людей. Він не втрачає своєї первинної сутності, звернення до якої породжує нові, оригінальні форми, близькі до академічного мистецтва

Основою творчого методу В. Зубицького є синтез «неактуальних» пластів архаїчного фольклору з «актуальними» новітніми композиційними системами, на основі якого здійснюється розвиток (вглиб і вшир) найрізноманітніших фольклорних пластів різних народів, різних культур та епох, поєднання українського фольклору з тюркським (Соната № 3 «Fatum» для тріо баянів), молдавським (Концерт «Festivo» для оркестру народних інструментів), болгарським (Соната № 2 «Слов'янська» для баяна), болгарського з румунським (Скрипковий концерт), введення фольклорних елементів у джазові твори (Partita concertante № 1 та № 2), взаємовплив фольклорних, джазових чинників, поєднання їх з елементами барочного стилю та сучасною професійною мовою (Симфонія № 2).

У цих творах на фольклорному підґрунті В. Зубицький створив власний індивідуальний стиль, творчо продемонстрував шлях відродження фольклорного мелосу в «новій» музиці, примноживши це віртуозним, багатограним баянним інструменталізмом.

Музичні твори В. Зубицького сповнені тонким відчуттям фольклору України, а також напруженими ритмами сучасних часів.

У картинному концерті для скрипки та камерного оркестру композитор майстерно «переінтонував» у сучасній музичній мові фольклорні мотиви Гуцульщини та джазові імпровізації.

У мелодичній будові В. Зубицький першим звернувся до архаїчного типу мелодичного утворення, він штучно відтворив такі типи тематизму: мовно-речитативний (неосинкретизм), на рівні мовних відношень (вище – нижче, устій – неустій), квантитативний (імітування рухомих мовних наголосів), застосовуючи фольклорні мовні витоки – каталексії

(відсутність останнього складу у стопі), конкатенації (збіг початку нового такту з останнім сегментом закінчення), ампліфікації (розширення складових структур), які характеризують несиметричність структурних утворень.

«Натургенетичний» тип інтонації-одиниці – стихійність, безпосередність психологічного впливу, засоби інстинктивного, підсвідомого начала людської психіки; іманентно-музичні прояви – вільність, нетемперованість звуковисотного строю та часових відношень, ритмо-тембро-артикуляційні та інші виконавські фактори детермінуються усністю, синкретизмом. На думку В. Москаленка, саме усність спонукає до узагальненості (нецитатності), опосередкованого зв'язку – не від першої особи, а об'єктивно (безособово) вираженого у вигляді семіотичних «знаків» (ладоінтонаційні, ладоритмічні звороти, мовноречитативність, вигуки – кластери, шум, гомін, алеаторні комплекси та ін.), які виявляють виражальні елементи фольклору у найрізноманітніших аспектах. Особлива увага надається «прихованим», другорядним (не з музичної сфери) виражальним засобам, які в автентичних формах побутування лише доповнювали загальну фольклорну картину, але були невід'ємною її складовою.

Семіотичний знак, асимілюючись з авторською стилістикою, утворює органічну оригінальну систему композиторського мислення. Завдяки знаковій формі перетворення фольклору (знак може модулюватися, розшаровуватися, трансформуватися), «збільшується комунікативна загальнодоступність у сприйнятті часом складних симфонічних концепцій».

Танцювальне начало (тропоти – тупіт ногами) відчувається в остинатному русі багатозвучних гармонічних комплексів та кластерів штрихом *Bell. shake* з акцентною нерегулярністю. Бінарність, транспозиційність, діалогічність («ріспонсія», за Ф. Колессою), відтворюють чергування «співомовних приспівок» та «інструментальних перегр». Слід відзначити застосування прийому ладової модуляції – від ладів зі збільшеною секундою до ангемітоніки, від визначеності ладу до конструктивно-сонорного звукоутворення, сміливе поєднання діатоніки і хроматики. У такому складному фонічному синтезі мелодичні утворення ґрунтуються на фольклорних прототипах.

В. Зубицький у своїй творчості звертається до глибин фольклорної традиції – плачів та голосінь (друга частина Сонати № 2, третя частина джазпартити № 2, – пов'язуючи з нею сучасні засоби виразності. Для відтворення співомовно-речитативних структурних утворень (голосінь, зітхань, вигуків тощо) він підкреслює ладотональну незалежність, автономність кожного співомовного звороту, головний устій якого часто змінюється в межах півтону-тону на тлі алеаторного супроводу. У

художньому втіленні плачів та голосінь, імітуючи людський голос, використовуючи не темперовані глісандо, трелі, вібратор, поштовхи. В. Зубицький відтворює найтонші нюанси, які характеризують емоційно-психологічний стан людини, її розпач. Архаїзмами також можна вважати пентатонічні, мелодичні та гармонічні утворення, характерні для усіх давніх культур. Наявність підвищеного четвертого ступеня характерна як для давніх східних культур, так і для культур західних та південних слов'ян.

Етнофонізм народних інструментів відчувається у відтворенні забутого звучання бурдона, в імпровізаційних переливах сопілки, у відтворенні особливостей строю та прийомів гри народних інструментів (скриаки, цимбалів, закличних інтонацій трембіти, бухала та ін.). Імітуючи їх, зокрема відкриті струни, композитор часто використовує інтервали кварта і квінти у низькому регістрі, модифікує їх у біхордних, трихордних інтонаціях, інтонаціях квартового трихорду тощо, що певним чином повертає нас до фольклорних витоків і складає основу гармонічної мови.

Звертаючись, наприклад, до болгарських фольклорних джерел («Болгарський зошит»), В. Зубицький щедро прикрашає імпровізаційні мелодії мелізмами, трелями, форшлагами, пасажами. Ладові ознаки мають багато спільного зі східними ладами, характерними для інструментальної болгарської музики. Метрична перемінність, ритмічна мальовничість із характерним подовженим звуком, наслідування тембру кларнета нагадують гру болгарських духових народних інструментів. Також є епізоди, позначені рівнометричністю (четверта частина Сонати № 2), вони вражають віртуозністю, інструментальним блиском, схожі на чіткі, швидкі народні танці хоро, коло та ін.

Оригінальним виявилось звернення В. Зубицького до прадавніх фольклорних джерел, пов'язаних із мусульманською традицією (Соната № 3). Для імітації молитовно-речитативних монодійних розспівів культового мусульманського обряду митець використовує ладову модель макама, яка й визначає будову мелодичних імпровізаційних та речитативних утворень, яким властивий короткий («Кирик хава» – коротка мелодія) вузькоамбітусний зворот у вільнометричному русі з характерним оспівуванням устою. Короткі вузькоамбітусні монологічні мотивні структури, які завершуються довгим устоєм, відокремлюються одна від одної невеликими цезурами (диханнями), утворюють довгу мелодію (узун хава). Автор намагається відтворити національний колорит східних народних інструментів та оригінальність традицій музикування – відчуття чвертьтонового строю (великий та малий півтони), нейтральну терцію, імітує спів релігійних братств, поширених у країнах Сходу. Багато спільного у східних ладах із подвійно

гармонічним мінором: макам «мюстер» тотожний подвійно гармонічному мінору, макам «хіджаскяр», за своєю сутністю, є домінантовим ладом (за С. Способіним) до подвійно гармонічного мінору, він же – «арабський звукоряд». Спільні ознаки є з ладом «чаргях» (згідно з класифікацією У.Гаджибекова).

Усі ці лади об'єднує збільшена секунда, її ще називають східним хроматизмом. На основі тотожності чи спільних ознак подвійно гармонічного мінору зі східними ладами можна говорити про вплив східних культур на культуру слов'янських народів.

Поряд з естетикою архаїки В. Зубицький звертається до конструктивно аналітичного типу композиторського мислення. Для його творчості характерне застосування модальних та полі модальних систем, додекафонної та пуантилістичної техніки, прийомів обмеженої алеаторики та сонористики, іноді функціонально-модуючі мелодичні лінії (тобто, тема стає підголоском, перетворюється на витриманий довгий звук – монофонію або кластер, далі виконуючи функцію супроводу чи фону) утворюють атональну комплементарно-сонорну поліфонію. Фольклористичні прототипи (за В. Москаленком, – «знаки») розшаровуються у новітніх засобах, набуваючи ознак, співзвучних сучасності. Таким чином, прадавній фольклор опиняється в незвичних для нього умовах урбанізованого середовища і зазнає трансформацій своїх первинних функцій.

Цікавим є звернення В. Зубицького до джазових традицій, їх синтезування з національними фольклорними джерелами і сучасною композиторською технікою. Крім звернення до джазу як до фольклорного начала, сама джазова манера висловлювання (рух життєвої енергії, непередбачуваність, свобода мислення, імпровізаційність, оригінальність гармонічної мови) природно співпадає з темпераментом, внутрішнім світом та художньо-естетичними уподобаннями композитора. Захоплюючись стихією джазових імпровізацій, ритмів, джазовою манерою інтонування, оригінальністю гармонічної мови та енергетизмом живих людських емоцій, В. Зубицький у багатьох своїх творах різних жанрів поєднує джазові традиції з національними фольклорними елементами. До джазу він звертається в опері «Чумацький шлях», у балеті «Гей, музики!», у третьому хоровому концерті, у симфонії № 2 «Sinfonia concertante», у другій камерній і, безумовно, у сольних баянних творах, зокрема таких: «Ті Амо Пезаро» («Я люблю тебе, Пезаро»), «Посвята А. П'яцоллі», концерт для баяна, фортепіано, перкусії та струнного оркестру, дві джазпартити 1978 та 1990 років.

Однією з характерних особливостей побудови мелодичних утворень у класичній джазовій традиції є наявність пентатонічних зворотів, до яких і звертається В. Зубицький. Вони також перегакуються з архаїчним

типом мелодичних структур. Якщо розглядати квартовий трихорд як тритоніку пентатонічного ладу, то побачимо в ньому основу «блюзового звукоряду» (*blues scale*) з урахуванням лабільності шлюзових тонів (*blue note*) на третьому та сьомому щаблях, які широко використовує В. Зубицький. У джазпартитах він вдається до специфічних джазових ритмічних структур, таких як *break* (від англ. – ламати, руйнувати, переривати, розмикати), вторинний рег (базується на контрритмі), перехресні ритми – геміюльні ритмічні утворення (секвенційна послідовність із двох ланцюгів у тридольному такті), «ломбардський ритм» *scotch snap* (від англ. *scotch* – шотландський, *snap* – момент несподіваності, непередбачуваності). Класичні джазові прийоми у нього тісно пов'язані з ритмом: «шаймс» (*shouts*) і «холлерс» (*hollers*) – омузичені вигуки. Таким вигуком розпочинається перша частина Партити № 1. *Stop time* – несподівана зупинка по всій вертикалі. Іноді автор джазпартит вводить *дубль-stop time*, тобто інтонація, структурно розширюючись, повторюється кілька разів. Крім того, джазова анакруза, мовою музикантів – ап-біт (*up beat*), – це не що інше, як початок музичної фрази, тільки не хронометрично точно, а на мить раніше. Анакруза (від грецького *anacrusis* – початок) може виникати як у середині такту, так і з затактом, залежно від того, як побудовано початок фрази, а також у різних темпах. Однак її рідко можна побачити в нотних текстах. Це передусім прерогатива виконавця. Саме за принципом джазової анакрузи починається тема арії з третьої частини Партити № 1.

Класичні джазові принципи у творах В. Зубицького поєднуються з фольклорними ладовими рисами, зокрема вводиться підвищений четвертий ступінь (лідійська кварта), нетиповий для класичного джазу, але притаманний народно-інструментальним награванням. Крім того, В. Зубицький вводить у джазові твори інтонації плачів та голосінь.

Узагальнюючи вищезазначене можна зробити висновок, що звертаючись до фольклору України, Росії, Болгарії, Молдови, а також тюркських народів, до джазових традицій, сміливо синтезуючи їх з алеаторною, сонористичною, пуантилістичною композиторською технікою, В. Зубицький увиразнив нову грань музичної естетики в оригінальній творчості. За словами О. Зінкевич, він змусив народний інструмент заговорити сучасною мовою, руйнуючи ту виключно етнографічну традицію, яка склалась в українській баянній літературі [4, 41].

Музична культура сприймає фольклорні явища крізь реалії свого часу. Оновлення змісту музичного мистецтва, безумовно, впливає на форми його втілення. Змінюється ставлення до фольклору молодих музикантів ХХІ століття, вони орієнтуються на новизну в музичному мовленні. Саме на фольклорному ґрунті В. Зубицький виробив

індивідуальний композиторський стиль, творчо продемонстрував шлях відродження фольклорного мелосу в «новій» музиці, розпочав воістину революційні зрушення в баянному репертуарі. Неофольклоризм В. Зубицького сприяє адаптації виконавців-народників до «нової музики», розширюючи сферу їхніх естетичних уподобань і відкриває шляхи для досліджень музикознавцями-теоретиками.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / А. О. Гончаров. – К., 2006. – 17 с.
2. Грица С. Фольклор у просторі та часі / С. Грица: вибрані статті. – Тернопіль: Астон, 2000. – 245 с.
3. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста / М. А. Давидов: навч. Посібник. – К.: Муз. Україна, 1997. – 240 с.
4. Зинькевич О. Огонь молодости / О.Зинькевич // Советская музыка. – № 1. – 1986 – С. 41.
5. Зубицкий В. Д. Диалог о времени и мастерстве / В. Д. Зубицкий. – К.: Ассо-opus Publishers, 2003. – 40 с.
6. Сюта Б. О. Музична творчість 1970 – 1990-х років: параметри художньої цілісності / О. Б. Сюта. – К.: Грамота, 2006. – 256 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Гейченко Микола Іванович – доцент кафедри музично-теоретичних та інструментальних дисциплін, заслужений працівник культури України.

Коло наукових інтересів: професійна підготовка майбутнього вчителя музики, музично-естетичне виховання підрастаючого покоління.

ДАЛОГ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ПРИНЦИП В ПРОЦЕСІ ВИКЛАДАННЯ МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН

Олена ГОРБЕНКО (Кіровоград)

У статті розкривається сутність діалогового принципу навчання, його значення і специфіка в процесі викладання музично-інструментальних дисциплін.

В статті розкривається сутність діалогового принципу навчання, його значення і специфіка в процесі викладання музично-інструментальних дисциплін.

Ключові слова: діалогове спілкування, художньо-інтерпретаційний процес, музично-інструментальні дисципліни, індивідуально-диференційований підхід.

Актуальність проблеми. У мистецькому навчально-виховному процесі педагогічна діяльність відзначається своєю специфічністю, оскільки в її основі лежить емоційно-художня сфера, що вимагає від учителя особливого творчого підходу, поєднання таланту й натхнення [3, с.91]. Цього навчити неможливо, але навчити творчо працювати, виявляти творчу ініціативу на ґрунті реалізації «власної системи цінностей» (І. Зязюн), творчо використовувати набуті предметні й міжпредметні компетенції, художньо-інтерпретаційні вміння є головним чинником успіху формування музично-виконавської компетентності