

Гуманітарно-педагогічний коледж
Мукачівського державного університету

Тарновецький І. М.



Інтонаційно-виражальні можливості сучасного баяну

Методична розробка

Мукачево 2019

УДК: 781.1:780647.2 (072)

Методична розробка розглянута та рекомендована до друку на засіданні предметної (циклової) комісії викладачів гри на народних інструментах гуманітарно-педагогічного коледжу Мукачівського державного університету
Протокол № 7 від 28. 02. 2019р.

Ухвалено та рекомендовано до друку методичною комісією гуманітарно-педагогічного коледжу Мукачівського державного університету
Протокол № 5 від 16. 04. 2019р.

В розробці дана глибока порівняльна характеристика баяну з іншими інструментами, його художні можливості, історична поява. Ознайомлює студентів з новими тенденціями і можливостями баянної музики.

Рецензенти:

Боднар Г. І. – викладач-методист гри на народних інструментах.

Дуда Т. І. – голова предметної (циклової) комісії викладачів гри на народних інструментах гуманітарно-педагогічного коледжу Мукачівського державного університету, викладач гри на інструменті (баян).

ЗМІСТ

Вступ

1. Порівняльна характеристика баяну з іншими інструментами
2. Історія появи і розвитку баяну
3. Сучасна баянна музика як новий інструментально-тембровий проект
4. Нові тенденції баяної музики

Висновки

Література

ВСТУП

Актуальність дослідження. Музичне сьогодні сучасного світового виконавства на баяні (акордеоні) охоплює широкий географічний простір. До нього залучені фактично всі країни Європи, Америка, Австралія, Японія, Середня Азія, Африка. Україна в цьому переліку займає далеко не маргінальну позицію. Навіть поверхневе ознайомлення з якісним станом українського баянно-акордеонного мистецтва свідчить про його професійну спроможність на право посісти не останнє місце на сучасному академічно-концертному Олімпі. Досягненню такого авторитетного рівня (із подальшим його утриманням) передувала ціла низка важливих взаємозумовлених процесів. Їхнє осягнення потребує здійснення бодай стислого екскурсу в минуле самого інструмента.

Кожному музичному інструменту властиві специфічні ознаки звучання (ударність, фонічність, глибина, характерна тембровість, співучість, педальність, подовженість, залишковість тощо). Взаємо-запозичення цих ознак і прийомів звуковидобування збагачує сферу виражальних засобів музичних інструментів. На цій основі поглиблюється змістовність технічних прийомів втілення музичного змісту, успішно формується виконавська майстерність музиканта. Розширюється його технологічна апперцепція; покращується відповідність образного уявлення і слухо-моторного попередження до реального втілення інтерпретаторського задуму у конкретному звучанні. Аналіз інтонаційно-виражальних можливостей баяна (акордеона) дає змогу зробити висновок, що за основними показниками музично-виражальних засобів – динамікою, тембром, тривалістю, характером атакування й закінчення – звук баяна об'єктивно задовільняє вимоги музично-художньої практики. Адже на баяні можливе вимовлення звука, схоже з типовим інтонаційно-смысловим вимовленням на різних інструментах, наприклад: звук тривалий, силабічний

(подібний до органного); динамічно гнучкий, посилюваний, послаблюваний, філірований (подібний скрипковому); чітко розчленований або тісно пов'язаний (як на дерев'яних духових інструментах).

Але найхарактернішою ознакою баяна, що найбільшою мірою відповідає критерію музикальності, визначаючи виражальну інтонаційність, яка наближує його до емоційної чутливості людського голосу, є співучість звучання. Поєднання цієї специфічної якості баяна з його надзвичайно широкою палітрою різноманітних можливостей у виконанні як гомофонного, так і поліфонічного багатоголосся у найрізноманітнішій фактурі, широкого діапазону, необмеженої віртуозної пасажної техніки як в одноголоссі, так і в паралельному русі інтервалів, акордів, з унікальними звукотворчими ефектами при різноманітних прийомах тремоловання міхом, а також можливості широкого застосування темброво-шумових засобів тощо, все ж дозволяє зробити висновок, що баян належить до найбільш "інтонаційних" музичних інструментів, яким доступне дуже широке коло стилів: від фольклорного мелосу – до зразків світової музичної класики різних епох, жанрів і форм, природно, – з урахуванням його специфіки. Тому цілком обґрунтованим можна вважати створення цілісної теорії формування музично-виконавської майстерності, теорії, загальної для застосування у будь-якій сфері музичного виконавства, створеної з опорою саме на баянну специфіку.

Порівняльна характеристика баяну з іншими інструментами

Кожен з акустичних музичних інструментів, що пройшов тривалий і складний шлях академізації та утвердився в музичній культурі в якості класичних, безперечно, має свою власну художню ауру, неповторні інтонаційно-темброві характеристики та індивідуальні засоби звукоутворення. У цьому сенсі порівняння музичних інструментів між собою є не зовсім коректною справою, але саме зіставляючи певні показники в галузі інструментальних засобів ми можемо більш наочно виявити їх специфічні риси, розкрити спільні сторони та відмінності у принципах звукоорганізації й, нарешті, виявити цілісний комплекс художньо-виражальних потенцій кожного інструмента. З точки зору оригінальності власних художніх можливостей одним з найцікавіших аналогів в родині акустичного інструментарію є сучасний концертний баян, який є якнайбільш перспективний музичний інструмент щодо застосування у композиторській, концертно-виконавській та навчально-виховній сферах музичної культури і європейських країн.

Окремі аспекти художньо-виражальних можливостей баяна розглядалися у роботах різних авторів, зокрема М. Давидова, В. Зав'ялова, А. Мірека, В. Новожилова, А. Черно-Іваненко, В. Шарова й ін. Але ж системного аналізу усього потенціалу інструментальних засобів баяна у порівнянні з іншими інструментами у вітчизняному музикознавстві поки що не проводилося.

За своїм тембровим колоритом, що є одним з головних критеріїв у визначенні самобутності звукового висловлення будь-якого інструмента, баян найбільше наближений до органа. Ці обидва інструменти мають суттєву органологічну спорідненість як у принципах конструктивної будови (міхова камера, клавішна механіка, клапанна пневматика, перемикачі тембро-регістрів й ін.), так і, власне, в організації звукоподачі (коливання металевих язичків у високих раструбах органу і в баяні), а також і в самій тембральній

різнобарвності звучання. Простежуючи спорідненість органа і баяна, В. Зав'ялов пише: «...металеві язички, механічна подача до них повітря й темброві регістри, що були використані на органі, а згодом і у фісгармонії, послужили прототипами щодо створення гармонік (пізніше – баяна). Як на органі, так і на баяні сила звуку не залежить від сили натиску на клавіші». Не випадково одним з далеких пращурів баяна вважається орган-портатив, який зазнавши широкого розповсюдження у музичній культурі середньовічної Європи. Маючи суттєву конструктивну ідентичність з великим органом, орган-портатив під час гри на ньому дуже нагадував сучасний баян. Як і останній, він ставився на коліна виконавця. Основна частина інструмента (набір скріплених між собою міні-раструбів) знаходилася у центрі. Зліва був розташований міх, який мав розводити протягом гри виконавець (лівою рукою), а справа – клавіатура, яка, до речі, у ті часи також зустрічалася як клавішного (органного), так і кнопкового різновидів.

Звісна річ, що і за амплітудою звучання, і за звуковим діапазоном, і, нарешті, за своїм звуковим розмаїттям (кількість тембро-регістрів, широта обертонового спектра тощо) баян не можна рівняти з органом, оскільки у баяна, як і в його колишнього «побратима» органа-портатива, в якості основи інструментальної концепції закладена камерність функціонування. Але на відміну від органа, в якому виконавець не має можливості змінювати напругу повітря, а з нею й інтенсивність звучання, на баяні за рахунок його невеликих розмірів керованість міхом (міховедення) і разом з ним звуком є повністю свідомим і закономірним процесом.

Проводячи порівняльну паралель між баяном і органом, ще раз нагадаємо, що саме багатотембровість (різнотембровість) цих інструментів є головною їх характерною особливістю.

Порівняємо далі деякі художні можливості баяна з фортепіано (роялем). Маючи значні переваги останнього насамперед за таким важливим показником, як можливість динамічної диференціації фактурних шаблів (голосів), а також в плані широти гучнісно-динамічної шкали звукового діапазону, фортепіано має певні труднощі з керованістю довжини звучання.

Видатний піаніст і педагог А. Гольденвейзер з цього приводу висловлювався так: «...вада фортепіано криється в тому, що виконавець нічого не може зробити зі звуком, окрім того, що тільки узяти його». Виразний спів на фортепіано виявляється однією з найголовніших цілей, яку ставили перед фортепіанним мистецтвом видатні його діячі протягом багатьох поколінь, та досягається шляхом копіткої тривалої роботи музиканта-виконавця над звуком і нюансуванням.

У свою чергу, на баяні, за рахунок можливості керувати тривалістю звучання виразність музичного мовлення досягається природно і легко. Так Ю. Акімов, порівнюючи фортепіано, орган і баян з точки зору артикулювання та керованості звучання, наголошує на перевазі останнього, підкреслюючи в якості одного з найважливіших достоїнств саме можливість контролю довжини звучання.

Інструментальна специфіка фортепіано в плані звукоутворення віддзеркалює ударність в якості основного принципу, тобто під час гри виконавець, натискаючи на клавішу, забезпечує удар молоточка по струні. На баяні ж за рахунок його пневматичної конструкції музикант натиском клавіші лише відкриває клапан, а відтворення звука пов'язане з подачею повітряного струменя на голосову планку, що забезпечується зовсім іншим механізмом – процесом міховедення. Саме координація роботи пальців при натисненні клавіш (різні види туше) і майстерності міховедення надають баяністові

можливість відтворення найрізноманітніших характерів і нюансів звука (див. Таблицю 1).

Таблиця 1

<i>інструмент</i>	орган	фортепіано	баян
<i>основний принцип звукоутворення (інструментальний)</i>	коливання повітряного стовпа та голосових язичків під дією рівномірного тиску повітряного струменя	коливання струни після удару	коливання голосових язичків під дією різномірного тиску повітряного струменя
<i>основна дія щодо звукоутворення</i>	натиснення клавіші – відкриття клапана (пневматика)	натиснення клавіші – удар молоточка по струні	натиснення клавіші – відкриття клапана (пневматика) + керована подача повітря міхом
<i>основний спосіб звуковидобування (виконавський)</i>	пальцеве туше	пальцеве туше	пальцеве туше + різнохарактерне ведення міха
<i>характер звукового результату</i>	силабічність звучання (рівномірність, динамічна стабільність)	ударність (акцентність) звучання з поступовим затуханням	найрізноманітніший спектр звукових якостей (від ударності до опуклості звука)

Доцільним є порівняння баяна зі струнно-смичковими інструментами, зокрема зі скрипкою, оскільки найголовніша властивість останніх – спроможність повного виконавського контролю при формуванні звука – притаманна і баяну. Саме природна співучість цього інструмента, що закладена у його звукоутворювальній основі, споріднює баян зі смичковими інструментами. Часто на практиці міх баяна порівнюють зі смичком у струнних, оскільки характер звукоутворення (звукова атака, філіювання й т. ін.) на цих інструментах залежить від них майже однаковою мірою.

Так, наприклад, для досягнення активної (акцентної) атаки на скрипці використовуються такі способи стикання смичка зі струною, як кидок або удар. В аналогічній ситуації на баяні теж вживаються подібні прийоми – ривок

(поштовх) міхом з одночасним ударом пальцем по клавіші. З метою досягнення м'якої атаки у скрипалів смичок кладеться на струну, а потім починає рух з необхідним ступенем прискорення. Баяніст у подібному випадку також спочатку натиском клавіші відкриває клапан і відразу ж розпочинає плавний рух міха. У зворотній ситуації в баянній методиці аналогічно до скрипалів прийнято завершувати плавне звучання зупинкою міха (зупинка смичка), а вже потім йде зняття пальця з клавіші.

Далі можна простежити художні можливості баяна за певними показниками у порівнянні з іншими інструментами, враховуючи попередні аналітичні міркування (див.Таблицю 2). Так, звукова багатотембровість властива лише баяну і органу. Силабічність звучання, що є природною рисою органа, також виявляється одним із розповсюджених прийомів звуковідтворення і в баянному мистецтві. Динамічна гнучкість, спроможність звукового філіювання, що є властивими насамперед струнно-смичковим, а також духовим інструментам, також легко відтворюються і в умовах баяна.

Таблиця 2

<i>інструмент</i> <i>звуко- виразальні якості</i>	Баян	Орган	Рояль	Струнно- смичкові (скрипка, альт, віолончель)	Де- ре- в'я ні ду- хові	Струнно-щипкові (арфа, гітара, домра, бандура)
Багатотембровість (різнотембровість)	+	+	-	-	-	-
Звукова протяжність (силабічність)	+	+	-	+	+	-
Динамічна гнучкість та спроможність філіювання звука	+	-	-	+	+	- (+ на тремоло у домри)
Чітка атака з поступовим затуханням	+	-	+	-	-	+
Фактурна насиченість, поліфонічність	+	+	+	-	-	- (+ відносно в арфи й гітари)
Звукова кучність (щільність розміщення звуків), можливість володіти тканиною в одній руці в межах більш ніж дві октави	+	-	-	-	-	- (+ у гітари)
Можливість динамічної диферен-ціації голосів фактури	-	-	+	-	-	- (+ в арфи, частково у гітари)
Педалізація	-	-	+	-	-	- (+ в арфи)

Інший тип звуковимовлення, що є характерним для певної групи хордофонів (фортепіано, а також різні струнно-щипкові інструменти), тобто чітка атака з поступовим рівномірним затуханням, на баяні також використовується за художньою доцільністю. Разом з фортепіано і органом баян належить до поліфонічних інструментів, які мають самоаккомпануючу функцію та можливість втілення різноманітних видів фактури, у тому числі й значно насиченої. Але ж за звуковою кучністю (щільністю розташування клав'ш-звуків на клавіатурах) та спроможністю утримувати музичну тканину в одній руці в достатньо широкому діапазоні (більше ніж дві октави) баян залишається майже єдиним таким інструментом.

Одним з найважливіших чинників у музично-інструментальному виконавському мистецтві є засіб звукової (динамічної) диференціації фактурних шаблів. Особливо це стосується поліфонічної музики, де така диференціація є основою формування художньої цілісності при виконанні твору. На жаль, конструктивні особливості баяна в цій площині не дозволяють втілювати цю ідею з такою легкістю, як це робиться на фортепіано чи деяких струнно-щипкових інструментах. Але баянне мистецтво накопичило чималий досвід досягнення цієї творчої задачі виключно виконавськими засобами.

Ще один цікавий художній прийом, що давно утвердився в інструментальній музиці в якості важливого компоненту її виражального потенціалу, – педалізація – на баяні можлива лише у вигляді імітації цього прийому (так би мовити, квазі-педаль). На відміну від фортепіано чи деяких струнно-щипкових (арфа, гітара), де педалізовані звуки меркнуть поступово й рівномірно після їх узяття, на баяні таке згасання майже неможливе. А тому на практиці використовуються переважно коротковзвучні педалізовані структури, наприклад, арпеджіато із затримкою звучання.

Отже, як ми бачимо, сучасний концертний баян акумулює найширший діапазон звуковиражальних якостей, які відповідають основним вимогам звукотворчості в сьогоденній музичній практиці, що дозволяє констатувати певну перспективність художньо-виражального потенціалу цього інструмента в динаміці нинішніх культуротворчих процесів.

На закінчення можна відзначити, що найбільш значною художньою цінністю баяна є співучість його звучання, яка визначає виразну інтонаційність цього інструмента та наближає його висловлення до емоційної чутливості людського співу.

Історія появи і розвитку баяну

Історію появи та розвитку баяна (акордеона) свого часу було висвітлено в ряді публікацій [4; 7; 8]. Узагальнено основні його віхи виглядають так: згідно з фактологічними свідченнями, австрійський винахідник Кирил Деміану 1829-му році отримав патент на винахід під назвою акордеон, який був моделлю музичного інструмента на діатонічній основі. У цьому ж році засновано фабричне виробництво гармонік – спочатку в Німеччині (зокрема, у місті Клінгенталь), а згодом в Італії, Франції та Швейцарії. При цьому виготовлення інструментів постійно супроводжувалось вдосконаленням їхніх конструкцій. Доволі швидко (1834) евристичні винаходи майстрів зумовили появу гармоніки з хроматичним звукорядом. Додатковим стимулом для впровадження якісних змін у технічні характеристики інструмента цього разу стало стрімке зростання попиту на гармоніки в різних соціальних прошарках суспільства. Така всеосяжна популярність зумовила і відповідний виконавський рівень, вимагаючи безпеляційної відмови від аматорських форм музикування і більш серйозного репертуару, що почав інтенсивно поповнюватись оригінальними композиціями. У 40–50-ті роки XIX століття німецькі гармоніки з'явилися і в Україні. Якщо середовище міських ремісників, в якому побутував інструмент, виявилось генератором зростання професіоналізму у виконавстві, то сільське середовище органічно внесло у виконавство традиційну самобутність фольклорного кшталту, нові інтонаційно-жанрові моделі.

Серед різновидів хроматичних ручних гармонік, які активно “експлуатувались” ще із середини XIX ст. та успішно зберегли свою практичну доцільність сьогодні, варто виділити: англійський концертино (сконструйований майстром Чарльзом Вітстоном) – відомості про цей інструмент містяться у “Великому трактаті про інструментовку” Гектора

Берліоза, виданому у Парижі в 1856 році; німецький бандонеон (від імені майстра – Гайнріха Банда) – особливою популярністю у країнах Європи цей інструмент завдячує аргентинському композитору-бандонеоністу Астору П'яцолі; віденську клавiргармоніку (автор – Матеус Бауер) – на такій гармоніці музикував великий російський композитор Микола Римський-Корсаков у 1860–1861 роках під час перебування в Морському корпусі.

Експериментальні пошуки майстрів різних країн здебільшого стосувалися вдосконаленню механіки лівої клавіатури (створення повного хроматичного комплекту готових акордів). Водночас доводилося усувати так звані “побічні ефекти” – очевидну незручність та непрактичність самої конструкції. Зрештою, дослідники-практики чітко усвідомлювали, що розширення теситурних меж інструмента відкриє шлях до збагачення музично-виражальних засобів та здійснить якісний прорив у виконавській техніці. Рік 1897-ий у цьому сенсі був підсумковим: італійському майстрові Паоло Сопрані вдалось створити особливу систему в лівому півкорпусі – валикову механіку. Відтоді розпочався поступ гудзикового акордеона, виробництво якого було налагоджено по всій Європі, а згодом і на інших континентах.

Піонером у виготовленні хроматичних гармонік (за системою Г. Мірвальда) в Україні вважають харківського майстра Костянтина Міщенка (початок ХХ ст.). Власне його конструктивно-технологічні нововведення (серед інших – принцип ламаної деки) вивели інструмент у ранг кращих не лише в Україні, але й за її межами.

На жаль, доводиться констатувати, що непрості для нашої країни ідеологічні роки, зі судомними пошуками “ворогів народу”, позначилися і на розвитку фольклорного напрямку баянного мистецтва. Більшість його

соціальних носіїв, у тому числі народних майстрів-умільців з виготовлення інструментів, було фізично винищено.

Що стосується масового виробництва язичкових клавішно-пневматичних інструментів, то такі спеціалізовані державні підприємства на початку 1930-х років з'являються в Києві, Харкові(1931), Кременному (1933), Житомирі (1934).

До 1960-х рр. триває комплексно-пошукова робота над удосконаленням конструкції баяна. При цьому в ролі оптимальної поступово утверджується модернізована модель п'ятирядного багатотембрового готово-виборного баяна. Детермінантою цього процесу стає формування базової виконавської школи на абсолютно нових засадах, де вісью слугує адекватна до світового сучасного рівня професійна майстерність баяніста.

На завершення побіжного ретроспективного огляду додамо, що з 1978 року Житомирська фабрика музичних інструментів починає виготовляти вітчизняний багатотембровий готово-виборний концертний баян "Україна", параметри якого в цілому відповідають сучасній професійно-академічній виконавській практиці. Серед світових фабрик із виробництва баянів(акордеонів) провідні позиції сьогодні займають: "Pigini", "Zero sette", "Borsini", "Bugari", "Brandoni", "Skandalli", "Vignoni" (Італія); "Weltmaister", "Hohner", "Walter", "Harmona" (Німеччина); "Юпітер", "Акко", "Тула" (Росія); "Slava" (Білорусь) та ін.

Сучасний тип інструмента з його величезною амплітудою художньо-виражальних, технічних та темброво-акустичних якостей у поєднанні з напрацьованим потужним арсеналом специфічно-виконавських засобів уможливають сьогодні залучення до репертуару баяніста незліченної кількості музичних зразків різних напрямків і стилів, враховуючи навіть принципово протилежні художні смаки. "Сенсорність

сучасної моделі баяна, акордеона як вирішальний елемент відтворення чуттєво-логічних елементів музичної тканини, високий рівень керованості процесуальною та динамічною стороною звукового відображення художнього образу, яскравість та різноманітність артикуляційно-штрихової палітри, віртуозність, поліфонічність та стереофонічність, темброво-мистецька багатоплановість при збереженні іманентного звукоідеалу робить цей інструмент привабливим для сприймання найширшою аудиторією”.

Аналітичні спостереження за репертуарним арсеналом визначних баяністів минулого й сучасності дозволяють зафіксувати загальні тенденції, спрямовані на відтворення того чи іншого музичного стилю. Тому доцільно висловити наступні міркування з цього приводу.

Історично зумовлене, а тому постійне місце в баянній виконавській практиці займав і займає жанр обробки народної пісні. На час формування самого інструмента фольклорно-пісенні та інструментальні жанри слугували атрибутом у заповненні музичного побуту. Тому не дивно, що характерні для українського народного мелосу кантиленність – з одного боку та танцювальність – з іншого, отримали моментальний резонанс, органічно відтворюючи первинну сутність народно-інтонаційної сфери як найприйнятнішу і найзручнішу для специфіки баяна. Зазначимо також, що жанр обробки народної пісні в наш час демонструє суттєве переосмислення в підході до фольклорного першоджерела. Відійшовши від його варіативно-повторного типу розвитку, сучасні композитори трактують народну тему як привід до “широко амплітудних” імпровізацій (В. Семенов, В. Подгорний, В. Власов, Є. Новіков, О. Тимошенко, А. Онуфрієнко, Я. Олексів та ін.).

Інший цінний шар баянного репертуару складають класичні твори-переклади кращих зразків світової музичної спадщини. З об’єктивних

причин такі транскрипції довгий час були альтернативою до ще не сформованого високохудожнього оригінального репертуару. Збагачуючи виразально-технічний арсенал баяніста виконавськими надбаннями суміжного інструментарію, класичний репертуар динамізує не лише просвітницьку, але й практично-пізнавальну функції баянного мистецтва. Важливо, що сучасне баянне виконавство виключає “всеядність” класики з компромісними пристосуваннями її до реалій інструмента. Основними гаслами професійного музиканта в підході до класичної музики (і не тільки!) стали стилістична коректність (компетентність), доцільність. Адже, як пише Борис Асаф’єв, стильове переінтонування через тембр і специфіку іншого інструмента “може спричинити стилістичну нерівновагу між виконавцем і виконуваною музикою”. В останній, посмертно виданій науковій праці видатного представника Львівської баянної школи Михайла Оберюхтіна “Особливості виконання фортепіанних творів Гайдна та Моцарта на готово-виборному баяні” (Львів, 1999), докладно аргументовано необхідність дотримання точної інтерпретації класичної музики й на основі численних нотних зразків дано виконавсько-технічні рекомендації стосовно оптимального їхнього відтворення під час виконання.

Підсумовуючи викладене вище, варто зазначити, що перелік класичних творів у репертуарі баяністів зазнав значного відбору. В одночас композиції, що залишились у репертуарному списку, стали відтворюватись з усіма скрупульозними деталями авторського тексту і міцно закріпились як у навчальному процесі, так і в концертно-виконавській практиці.

Висновки. Стрімка еволюція, яку пройшов міховий інструмент – від аматорської гармоніки XIX ст. до готово-виборного багато тембрового концертного баяна другої половини XX ст. – відбилась на репертуарі виконавця, безпосередньо впливаючи на якість концертних програм. І

сьогодні, як вважає академік Микола Давидов, “сучасний баян має значний потенціал тембрових засобів і акустичних можливостей, котрі повною мірою ще не розкриті ні в композиторській, ні у виконавській, ні в інженерно-конструкторській винахідницькій практиці”.

Сучасна баянна музика як новий інструментально-тембровий проект

Стрімкий розвиток баянної творчості відображає загальні процеси музичного простору другої половини ХХ ст., позначеного інтенсивним новаторством, звільненням від канонів минулого. Новаторський вектор баянної музики стає безпосереднім відгуком на запит модерних ідей в музиці останніх десятиліть. Ця тенденція кінця ХХ ст – початку ХХІ ст заявила про себе у вигляді типових її композиторських технологій – додекафонії, атональності, сонористики, алеаторики. Їх присутність в оригінальних творах підносить сучасну баянну музику на рівень камерно-інструментального авангарду. Відтак, вичерпавши свій ресурс традиціоналізму, новітня оригінальна баянна література активно надолужує досягнення сучасної світової композиторської творчості, поступово виходить з нею на один рівень.

Остання третина ХХ – початок ХХІ ст – період активного оновлення баянної музики широко відкритої впливам музичного авангарду. Модерну тенденцію сучасного баянного репертуару очолили такі відомі українські композитори – В. Зубицький, В. Рунчак, В.Власов, Л. Самодаєва, К. Цепколенко, В. Польова, Ю. Гомельська, О. Щетинський.

Згадані композитори використовують у своїй творчості численні сонорні винаходи, збагачуючи музичні вирази, забарвлені оригінальними баянними прийомами гри: “вібрато”, “стерео-тремоло”, “реверс-тремоло”, “рикошет”, “стерео-пульсація”, “нетемпероване гліссандо”, “ефекти перкусії”, “гра

повітрям”, “гра тембрами”, “ефекти мікродинаміки”. Диференціація штриха на мікроструктури створює систему штрихової динаміки з контрастами мікро і макроштрихів. Деталізована техніка варіантної метроритміки та нерегулярної акцентності замінює декламаційну виразність інтонацій та барвистість тембрального інструменталізму романтиків, створюючи нову образно-змістовну роль віртуозності баяністів та акордеоністів ХХ століття. Взаємодіючи з іншими компонентами сучасної мови, зазначені сонористичні винаходи сприяли створенню нового типу банного інструменталізму, зітканого із незвичних тембро-фонічних ефектів.

Культивування зазначених засобів баянно-інструментальної сонорики оригінальної музичної мови та виконавства призвело до виникнення нового явища в баянно-акордеонному мистецтві – «модерн-баян» (термін І.Єрґієва). Спостереження щодо феномену «акордеонного авангарду» І.Єрґієв викладає у своєму дисертаційному дослідженні «Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва». У своїй праці автор переслідує мету формулювання концепції нового українського мистецтва «модерн-баяна» як невід'ємної складової сучасного українського академічного мистецтва, роботи співдружностей композиторів і виконавців. Сучасна оригінальна музика змінює всю звичну для нас природу баяна чи акордеона, його звуко-зображальні можливості, темброві ресурси. Завдяки таким композиторам як В.Рунчак, Ю.Гомельська, В.Зубицький, В.Власов цей інструмент звучить яскраво і свіжо в поєднанні з скрипкою, фортепіано, віолончеллю, флейтою, камерним чи симфонічним оркестром.

Великої уваги у сучасних творах вимагає ритм, що підтверджує подолання ритмічної інертності, складних ритмічних формул, зокрема остинато, пунктирного ритму, переакцентування, синкоп, перемінного ритму, несиметричних (болгарських) ритмів, поліритмії: “Болгарський зошит” В.Зубицького (№1 “Веселі бокораші”, № 3 “Кривий танець”, № 5 “Троїсті

музики”, № 8 “Свято”), Сюїта № 2 “Українська” В.Рунчака тощо.

У баянних творах українських композиторів сучасні техніки композиції органічно поєднуються із фольклорними джерелами та індивідуальними особливостями композиторського мислення.

Створенню різнобарвної гама образів сприяє специфіка звуко-фарб баяна-акордеона - оркестральність інструмента, можливість багатотембрової реалізації творчого задуму. Специфічно баянні прийоми звукодобування (різні варіанти рикошетів, міхового тремоло, нетемпероване глісандування та вібрато, стуки по клавішах та міху), трансформуючись в індивідуальному композиторському мисленні, підпорядковані розкриттю певної ідеї музичного твору та його фольклорної семантики.

Збагачення баянно-інструментального стилю сучасними прийомами звукодобування широко представлені у творах В.Зубицького, В.Рунчака. У “Концертній партиті” №2 в стилі джазової імпровізації В.Зубицького часто застосовувані стуки, удари по інструменту (тт. 38-40 першої частини – keyboard corpus, bellow corpus); використання людського голосу як тембрального інструмента у “Присвяті Астору П’яццоллі” В.Зубицького; шумові ефекти, імітації бонгів за допомогою гучних ударів по корпусу (зверху або спереду), а також по напіврозкритому міху інструмента (плескання по кришці багів) у №8 “Свято” з “Болгарського зошита” В.Зубицького тощо.

Елементи сучасних стилів, технік, прийомів звуковидобування композитори розглядають крізь призму авторського бачення, трансформуючи в індивідуальному творчому переосмисленні, насичуючи баянний інструменталізм новою виразовою палітрою.

Серед новацій баянного авангарду привертають увагу явища «розширення зони звучання» баяна, за рахунок нових баянно-ігрових прийомів «оновлення звуку». Це - привнесення в партитуру епатажних прийомів театралізації та «не інструментального вислову»: рецитації, наспіву, насвистування виконавця під

час гри (або її імітація), тощо. Вони виступають атрибутами «нової концертності», що реалізується в межах взаємодії різних знакових систем і створюють додатковий ресурс естетичної дії, відображеної в неординарних поза музичних актах.

Наприкінці ХХ століття спостерігається потрактування баяна, як інструмента, що активно залучається до тембральних експериментів у різноманітних напрямках професійної композиторської творчості. Формується міцна творча співдружність цілого ряду баяністів-інтерпретаторів та фахових митців, а це, відповідно, зумовило тенденцію зростання інтересу до баяна з боку композиторів-небаяністів з неоавангардною і постмодерністичною орієнтацією як у всьому світі, так і в Україні, серед яких: Є. Станкович, К. Цепколенко, Л. Самодаєва, Ю. Гомельська, В. Ларчиков, О. Щетинський, В. Польова, Св. Луньов та ін.

Серед сучасних композиторських технік особливого поширення набуває сонористичний комплекс баянного авангарду. Природним підґрунтям його ужитковості стали численні відкриття «нового звуку», в тому числі розмаїття тембро-колористичних, ударно-шумових та інших специфічно баянних прийомів, семантично усамостійнених до рівня провідних музично виразових засобів. Баянно-сонористичний нахил виявив свою цілковиту суголосність загальній тенденції музики, що апелює до дотембро-фонічних винаходів, звукових барв як основної мови сучасної композиції.

Про особливу роль тембру в сучасній музиці пише С. Коробецька: «У музиці ХХ століття надзвичайно зросла роль тембру, який не тільки отримав «рівноправність» з іншими засобами виразності, а й почав навіть превалювати над ними. Тембр став авангардним полем художніх пошуків у сучасному музичному мистецтві, яке надає приклади виявлення нових функціональних якостей тембру, що поступово «визрівали» у попередні епохи».

Ц.Когоутек так описує захоплення сучасних композиторів незвичним звучанням засобів сонористики (по-суті, створенням нового сонорного постору): «Щодо тембру для додекафонних творів характерно захоплення незвичністю звучання; здебільшого використовується сольні або камерні можливості інструментів...». Він також підкреслює властиве сучасній музиці: «...широке розмаїття інструментально-фонічних структур, багато з яких має виразний сонорно-характеристичний ефект мікродинаміки»

Опанування нових обріїв звукотворчості спостерігаємо також в сучасній баянній музиці, яка збагатила свої звуко-виражальні можливості, завдяки сонорним винаходам емансипованого тембру. Насичені незвичним фонізмом твори Рунчака, Цепколенко, Гомельської, Загайкевич, Щетинського, Пилютікова, Самодаєвої, Польової створили по-суті оригінальний звуковий лексикон баянного авангарду

У формуванні нової «акустичної мови» баянної музики активну участь брали виконавці. За їх тісної співпраці з композиторами зрощені з новотворами баянно-фонічної комбінаторики, які увійшли до музичного словника сучасних композиторів.

Маштабне збагачення баянно-інструментального стилю відкриває нові обрії у тлумаченні баяна - інструмента не до кінця розкритих виразових можливостей. Споріднений дещо з органом він, водночас, відрізняється широкими індивідуальними можливостями динамічного нюансування та градацій звукових вібрацій, ударно-шумових засобів міхових прийомів властивих лише одному баянові.

І. Єргієв класифікує типові баянно-сонорні засоби як «авторизовані композитором музично-текстові формули модерної музики»: «У запропонованій системі-комплексі “модерн-інтонування” відокремлюються 12 позицій, що можуть характеризувати новий рівень баянного інструменталізму, стати свідченням нового рівня спілкування виконавця як з інструментом, так і з

композитором, тобто як необхідні виконавські стилістичні складові перетворюються на авторизовані композиторські музично-текстові формули: “вібрато”, “тремоло” (“стерео-тремоло”, “реверс-тремоло”), “рикошет”, “пульсація”, “стерео-пульсація”, “кластери”, “нетемпероване гліссандо”, “роздвоєння унісону”, “ефекти перкусії”, “гра повітрям”, “гра тембрами”.

№23

З наведеного переліку змальовуються контури звукових експериментів – специфічних сонорно сфокусованих баянно-інструментальних прийомів. Сонористичні прийоми (ударні, шумові, колористичні), активно задіяні у творах Цепколенко, Щетинського, Гомельської, Загайкевич, Польової та ін. Вони становлять первинний пласт сонорних фонем, з яких на вищих щаблях музичного синтаксису (формотворчого рівня) проростає мовний субстрат баянного авангарду.

«Мову тембрів» активно виявляє також модерна баянна творчість, яка адаптувала сонорний вектор сучасних композиторських технік. Культивовані

композиторами зразки «нового звуку» при цьому обростають рефлексіями образних значень, уявленнями, асоціаціями. З відбором типових баянно-інструментальних фонем у композиторській творчості відбулась семантизація сонорних засобів, узгоджена з логікою інтонаційного (тематичного) розвитку та формотворення.

Як наслідок, в баянній музиці Цепколенко, Щетинського, Польової, Гомельської, Рунчака, Загайкевич, Пилютікова та ін. утвердились нові споглядальні, напружено-статичні, іраціонально зловісні, таємничі образи.

Нові тенденції баянної музики

Нові тенденції баянної музики фокусуються у творчості *Володимира Рунчака (1961)*. Музика композитора представлена широким спектром тем-образів, де традиційні для сучасної музики образи гротеску і загостреної експресії зосереджені на філософських роздумах. Творчості В.Рунчака властива активна звуко-виражальна пошуковість та багатство процесів творчих метаморфоз. Новаторські тенденції виявляє модерна музична мова композитора, що базується на використанні новітніх баянно-інструментальних прийомів. Ранній творчості митця характерне використання народно-жанрових витоків з відображенням усіх властивих звукообразних елементів.

“*Три фольклорні п’єси*” В. Рунчака – остання версія Сюїти № 2 “Української” (попередні редакції датуються 1980, 1987 та 2001 роками). Т Твір включає три контрастно співставлених частини: 1 ч. “Речитативи”, 2 ч. “Токата”, 3 ч. “Веснянка”.

Перша частина “*Речитативи*” - баянно-інструментальний стиль представлений зі сторони своїх широких тембрально-регістрових ресурсів. Перша п’єса має три фази розвитку і розпочинається досить типово для такої форми музикування - інтонації формуються поступово від одного звука - *vibr.* , через найближче його оспівування й до розвиненого награвання мелізматичною

оздобою.

Композитор майстерно використовує колористичні можливості баяна. Це виявлено, перш за все, “у різноманітній тембровій палітрі - майже кожна фраза речитативів «перекрашується» різними регістровими кольорами. Така гра звуковими фарбами нагадує музикування в Карпатах, де на звуки сопілки або трембіти відповідає відлуння гір” - Senza misura, rapsodico... Più lirico. Образність передається акордовим скандуванням, кластерною технікою, яка охоплює повний діапазон баяна. Композитор надає звукообразності багатоплановість баянно-інструментальних специфічних засобів.

Друга частина – “Токата”. На початку тема токати проводиться одноголосно, потім розростається в музичному просторі через поступове насичення фактури шляхом імітаційних проведень теми, завоювання щораз ширшого діапазону з кульмінацією у верхньому регістрі.

У середній частині - *Imperioso agitato* (владно, схвильовано), інструментальна мова насичена баянними фактурними елементами : імітаційними підголосками, стрімкими нисхідними тріолями, звичайним глісандуванням та індивідуальним для баянного інструменталізму гліссандо з готових басів на виборну клавіатуру.

Третя частина “Веснянка”. Мелодичний малюнок теми споріднений зі сопілковими “наспівами” - награваннями. Третя частина, що виконує роль фіналу у творі, як підсумок збирає весь попередній тематизм циклу, узагальнює весь музичний матеріал. Тема веснянки щораз оновлюється фактурно і звучить у різних регістрах.

У другій і третій частинах циклу основний тематизм з кожним проведенням надавався фактурному, тембровому, регістровому переосмисленню можливостей баянного інструменталізму . Музична тканина яскраво окреслена національною семантикою музичного матеріалу.

Завдяки творчому доробку В.Рунчака змінюється традиційне уявлення про баянну музику, вноситься багато нових стильових атрибутів, збагачується образно-смісловим наповненням, що підносить баянну літературу професійний рівень у сучасному мистецтві.

Сюїта № 1 “Портрети композиторів” (1979-1988) В. Рунчака для баяна у 4-х частинах прототипами для якої послугували музика Й. С. Баха, Д. Шостаковича, Н. Паганіні, І. Стравінського. Домінуючим є прийом стилізації – добір комплексу характерних виразових засобів, які переконливо показують індивідуальний композиторський стиль.

У вступі «Бахіани» було взято тему-монограму Й. С. Баха з його відомої органної прелюдії та фуги на тему В-А-С-Н яка викладена у низькому регістрі (№24).

№24.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The top system is for the right hand (treble clef) and the bottom system is for the left hand (bass clef). Both systems begin with the tempo and performance instruction "Largo. Senza misura" and the dynamic marking "ppp cresc. molto". The right hand system includes dynamic markings "sf" and "fff non dim." and performance instructions "loco" and "loco, subito e secco". The left hand system includes the instruction "loco" and a box containing "Fr b".

Тема виступає символом, що уособлює постать самого генія Й. С. Баха. Фактурні типи, близькі токатним імпровізаціям зі складною контрапунктичною роботою викладені у стилі двоголосної інвенції. Музична тканина насичена імітаційними елементами поліфонічного двоголосся, та імелізматичними прикрасами (№25). Інтонаційна вертикаль і лінеарність поліфонічних ліній

чітко підпорядковані метро-ритмічному, тонально-ладовому та артикуляційному стилю Й.С.Баха.

№25.

4

Sostenuto (in modo di Bach)

m.d. \odot \uparrow 8va
m.s. *p espr.*
Fr b

Друга частина “Наслідування Д. Шостаковичу” опирається на характерний інтонаційний словник циклу “Прелюдії і фуги” та його раннього циклу “Фантастичні танці” з притаманним композитору гротеском скерцозних творів. В.Рунчак для змалювання портрету Д.Шостаковича використовує багатопластове письмо яке нагадує фрагменти зі скерцозних частин симфоній Д.Шостаковича.

У третій композиції “Біля портрета Н.Паганіні” композитор використовує цитати п’єс великого скрипаля: «Вічний рух»; Ля мінорний 24 каприс; «Кампанелла». У специфічному одноголосному викладі(№26) відтворене сонорне звуконаслідування сольного скрипкового виконання. Ця частина написана з використанням полістилістичних методів. Вставки із п’єси «Вічний рух» Н.Паганіні подаються у В.Рунчака зі значними змінами у інтонуванні. Інша цитата також являє значною мірою переінтоновану тему ля-мінорного каприса. Композитор дуже вміло приховав оригінал, повністю змінивши ритміку на безперервний тріольний виклад (№27), залишивши для впізнавання

лише інтонаційний контур теми. Тематичні й стилеві алюзії, зокрема фактурно-мотивні елементи (обриси) «Кампанели» передаються через артикуляційну підкресленість ламаних октавних репетицій, секундові інтонаційні мерехтіння та приховане фактурне двоголосся.

№26

Allegro molto, ben articolato

loco

f **mf**

F b

№27

Pochissimo meno mosso ma lo stesso movimento

49

p **p**

(senza trem.)

Fr b

Також слід зазначити, що у п'єсі «Біля портрета Пганіні» В.Рунчак використовує кластери у лівій руці на виборній системі (№28).

№28


19 **Minacevole**

Cluster **sf**

Fr b

“Присвята І. Стравінському” остання частина сюїти орієнтована на фовізмі фольклорні звороти балаганно-ярмаркових дійств “російського” періоду творчості композитора І.Стравінського. Безумовно пізнаваним і знаковим став “гармошковий нагреш” (№29) та стилізоване переакцентоване токатне остинато. У цій останній частині В.Рунчак активно використовує рикошети підкреслюючи ритм та накладаючи на нього різні фольклорні діатонічні поспівки.


№29

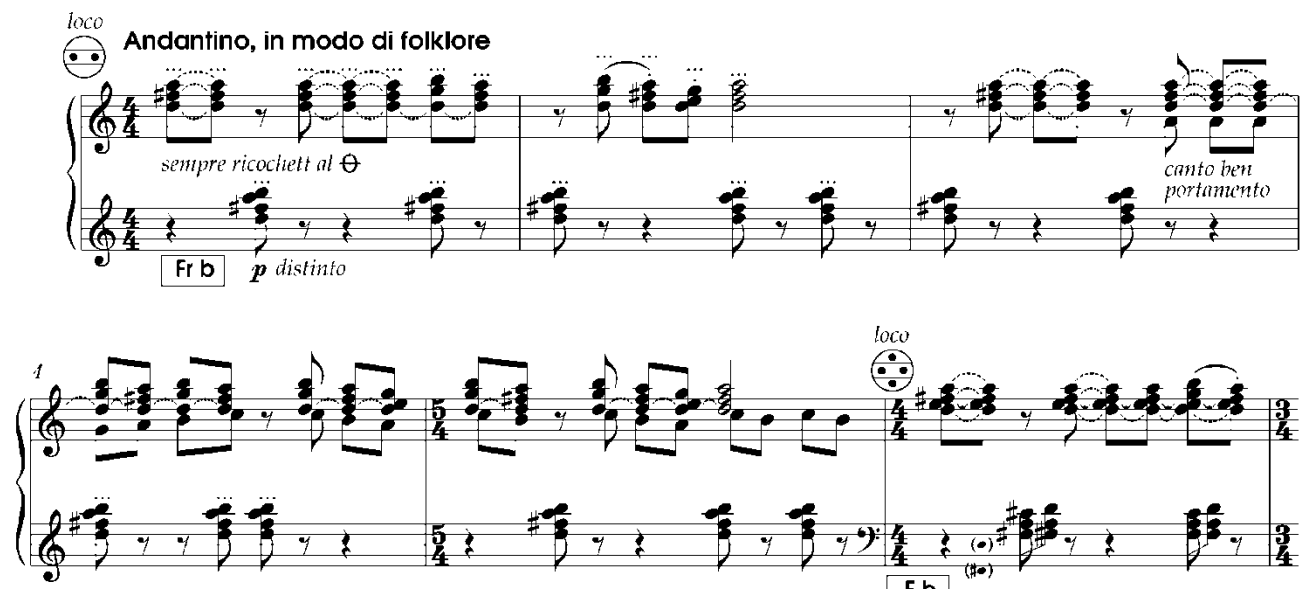
loco
 **Andantino, in modo di folklore**

sempre ricolletti al Θ

canto ben portamento

Fr b *p* *distinto*

loco




Сюїта «Портрети композиторів» один з кращих творів композитора. Вона сповнена яскравими колористичними звучаннями які досягнуті за допомогою сучасного музичного письма.

Наведене спостереження підсумовує особливості композиторського мислення класико-романтичної традиції, з її приматом мелодії, як основного виразового елемента, що фокусує ритмо-інтонаційні зміни (колювання) музики (музичного викладу).

Під знаком сонористики народився новий тип музичної драматургії та викристалізувалися специфічні тембро-виразові засоби, які спричинили виникнення своєрідної тембрової моделі. Гра сонорних планів властива,

наприклад, музиці К.Цепколенко – «Знесиллям зламани народи», «Дуель-дуо»; В.Польової – «Луна», «Нуль», Гомельська – Diadema – 3», Пілютиков – «Sfumato», та ін. Тембро-кolorистичні, сонорні ефекти цих творів є безпосередніми учасниками формотворчих процесів, невід’ємних від змістовної зумовленості творів, – наприклад, протиставлень образних сфер або смислових обрамлень в межах репризної функції композицій.

Наведені твори демонструють широке розмаїття звукової амальгами нових баянно-інструментальних сонорних засобів та темброво-кolorистичних ефектів, які суттєво збагатили «звучащий образ» баяна. Показово, що попри дисонантні ускладнення атональної мови, більшість баянних творів все ж позбавлені гостро-дисонантних згущень, виявляючи (поряд з ними) цілком благозвучні сторінки консонантної (фонічно сприйнятної) музики. Їх відносна благозвучність дає змогу уникнути властивої іншим технікам гіпертрофії дисонансу, а відтак і слухацького відчуження, внаслідок незвичності надто різких звукосполучень. Композитори при цьому (принаймні більшість з них) немов свідомо обмежували себе у культивуванні жорстко дисонантних співзвуч та інших епатажних експериментів звукотворчості, враховуючи природний мелодизм баянного голосу, й слухацьку налаштованість (очікування) на типово баянний світ традиційно консонантної музики, відчуваючи межу позитивного сприйняття слухачем *модерн-баяна*.

Інший фактурний «розподіл» виразового навантаження спостерігаємо в авангардній музиці ХХ- ХХІ ст. Здебільшого її характеризує вихід за межі мелодичного тематизму (тематичної музики) та заміщення ритмо-інтонаційних складників грою тембро-барв як основних смислотворчих елементів музики.

Гомельська Юлія Олександрівна (1964 р.н.). є однією з творчих постатей, чий композиторський доробок репрезентує вдалі результати сонорно-тембрових пошуків. Випускниця Одеської консерваторії імені А.Нежданової у класі професора Олександра Красотова.

У своїй музиці Гомельська демонструє широту творчих пошуків, охоче експериментує. Їй властиве прагнення до неповторної організації музичного матеріалу (звук, тембр, інтонація), оновлення його досі не вичерпаних виражальних ресурсів і водночас глибинний зв'язок з традиціями, з тим, що генерує раціональні, логічні конструкції. Про цей зв'язок нових форм і традиційного у творчості Гомельської пише Завгородня: «Вічні» закони строгого стилю контрапунктують у творах Ю. Гомельської з оригінальністю численних авторських відкриттів, демонструючи глибинний зв'язок традиції та творчого «я» митця».

Самобутня система композиторського почерку Гомельської показово окреслена у творі «За тінню звуку» для скрипки і баяна. Сама назва п'єси недвозначно акцентує увагу автора до звуку як матеріалу творчості, що постійно оновлюється, переформатовується, набуваючи змін у передачі душевних коливань, емоцій. Для композитора тембро-сонорний параметр фактор, що виступає у тісному зв'язку з інтонацією, ритмом та гармонією, визначаючи образний зміст твору. Зрештою, такою є загальна тенденція Новітньої музики, у якій сонорика або музика темброколеристичних звуко ефектів творить мову сучасної композиції. Не випадково наш час ще називають етапом освоєння сонорного простору (Софія Губайдуліна).

Зазначене семантичне навантаження інструментального колориту, сонорики притаманне «За тінню звуку» – твору, гостро експресивні образи якого сублімовані сонорними властивостями звуку як основного носія музичної виразності. В основі головної теми-образу – афористична теза у вигляді короткої обертової поспівки, що неодноразово повторюється. Її варіантні обігрування мають виразне семантичне навантаження, пов'язане з характеристичним ефектом напруженого ступеневого варіювання та загадковості тритонової інтонації, – що на фоні безнастанно тривалого «gis»

створює тьмянний емоційний настрій, сповненої таємничого колориту та магії повторень.

Символіка задуму властива й іншому твору Ю.Гомельської – «Діадема №3» для баяна і бандури. Відповідно до картинно-зображальної ідеї автор вибудовує вишукану звукову замальовку, щедро насичену колористичним звукописом. Його реалізацію доручено баяну й бандурі –інструментам «не авангардним» проте тембрально колоритним, якими є дзвінкоголоса бандура й багато-тембровий баян. Незважаючи на таке дещо незвичне поєднання, щипкового і клавішно-язичкового інструментів, автор досягає органічного їх взаємодоповнення на засадах контрастного зіставлення тембрів та гри звукових барв.

З перших тактів твору композиторка використовує ефект вібрато на баяні в поєднанні з кластером і тремоло-глісандо у бандурній партії (№30), що відразу настроює слухача на колористичне і фонічне звучання.

№30

Діадема 3

Julia GOMELSKAYA
Юлія ГОМЕЛЬСЬКА

MI БЕМОЛЬ,
ФА ДІЕЗ, СІ БЕМОЛЬ

Bandura

Bajan

Ще одним цікавим сучасним прийомом є глісандо підсилене голосом виконавців (№31). Цей ефект повторюється кілька разів у творі.

№31

6

грати та співати
гліссандо (аа.)

marcato

ff

ff

marcato

ff

Ban-ra

Baján

Новизною у творі є прийом кластера по грифу бандури який підкреслений акцентом і sforzando (№32). Образна гомогенність неконтрастного тематизму, повитого барвистою звуковою аурою (ошатним вбранням дзвінкої бандури, віброваними фонізмами баяна та співом виконавців) істотно увиразнює зображальну ідею твору.

№32

153

3

3

cluster

sfz

sfz

mp

mp

mp

mp

mp

mp

Ban-ra

Baján

leggiero

Тембро - інструментальний асортимент впливає з назви «Діадема» і істотно поживляє не контрастні теми, мінливий фонічний склад яких

сприймається немов випромінення граней діадеми – близьких, схожих і в одночас принадно неповторних. Їх відблиски у вигляді вільної гри барв творять чарівний звуковий плерер, що у прикінцевих тактах розчиняється в ефемерно тихих, не озвучених (за партитурою) дотиках пальців до баянної клавіатури (№ 33).

№33

The image shows a musical score for two instruments: Ban-ra and Bajan. The score begins at measure 177. The Ban-ra part is written on a single staff with a treble clef and a dynamic marking of *ppp*. The Bajan part is written on a single staff with a treble clef and a complex rhythmic pattern of eighth notes. The score is in a common time signature and features a variety of musical notations, including rests and accidentals.

У підсумку, відзначимо дещо незвичний для сучасної техногенної доби свіжий подих почуттєвості, властивий композитору. Глибоко душевний вислів та ліричні ремінісценції виокремлюють її творчість з поля інтелектуально-раціонального за своїм когнітивним складом авангарду.

Підсумовуючи баянну творчість на межі ХХ - ХХІ століття, належить підкреслити розширення її образної палітри, викликаної пошуками нових виразових засобів та збагачення музичної мови. Нове композиторське покоління висловлює своєю творчістю нове ставлення до баянного інструменталізму, його неповторного сонору, інструментального колориту, динаміки та штрихової техніки, що суттєво змінює традиційне уявлення про баянний інструменталізм.

Елементи сучасних стилів, технік, прийомів звуковидобування композитори розглядають крізь призму авторського бачення, трансформуючи в індивідуальному творчому переосмисленні, насичуючи баянний інструменталізм новою виразовою палітрою. Серед новацій баянного авангарду привертають увагу явища «розширення зони звучання» баяна, за рахунок нових

баянно-ігрових прийомів «оновлення звуку».

ВИСНОВКИ

У своєму дослідженні баянно-інструментального стилю належить відзначити збагачення музичної мови, яка увінчалася значним розмаїттям інструментально-виразових засобів, що у свою чергу значно збагатило баянну творчість новими образами, ідеями та виразами.

У творах баянних композиторів 1950- 70 – х рр. – М. Різоля, І.Яшкевича, Є. Юцевича, С. Чапкія, В. Подгорного, К. Мяскова помітні тенденції романтизму: насичення багатоеlementної фактури, використання широкого діапазону регістрів, гра барвами тембрової палітри, акордова пульсація, умовна «педалізація», обігрування, «мереживні» пасажі характерні для романтиків. Таким чином, композитори відкривають баян у новому амплуа, демонструючи патетичну, наспівну, драматургійно насичену трактовку інструмента. Звернення до романтичних тенденцій зумовлює зокрема нові властивості драматизації образів у просторово-ущільненому повнозвучні музичної тканини.

Використання глибоких ресурсів баяна, багатогранність виразових засобів, поліфонічно насичені фактури, переплетення імпульсів різних європейських стилів та жанрове багатство накладають відбиток на тенденції формування баянно-інструментального стилю, закладення основ модерного оригінального репертуару. У творчості «баянних композиторів» інструменталізм трактується з точки зору його характерності. Одночасно відображається «гра» стильових моделей, де синтезуються інтонаційно-фактурні прийоми стилів різних епох з технікою народно-імпровізаційних награвань.

Утвердження нових образів, ідей музики другої половини ХХ – початку ХІХ ст. зумовило розширення мовно-стильових засобів, композиторських технік, в тому числі й інструментально-виразових ресурсів. В українській баянній творчості це знайшло безпосереднє відображення у вигляді нових

можливостей прикладів семантизації інструментальних виразів, формування інструментально-стильових відгалужень.

Новим є потрактування баяна/акордеона як ударного інструмента з широким розвитком гострих штрихів та використанням ударів по корпусу, клавіатурі, міху для досягнення певного художнього задуму. Композитори-модерністи відкривають нові сонорні параметри, технічно-виразові засоби, естетику, тембральне багатство баянного інструменталізму (В.Зубицький, В.Власов, В.Рунчак, К.Цепколенко, Л.Самодаєва). Зазначене збагачення інструментально-виразової палітри (в тому числі й розгалуження інструментально-стильових напрямів) слугують відображенням складних процесів загального мистецького поступу баянної творчості, невідемним компонентом, якої є її самобуття баянно-іміджієва складова.

У творчості українських композиторів баян трактується багатогранно. Відображаючи стильові романтичні тенденції баянний інструменталізм передає поряд з багатством властивих композиторам романтичного нахилу (60-80-х років) спостерігаємо антиромантичні тенденції. Вони помітні у переході від вокалізації баяна як інструмента до чистої природи його інструментального голосу. Аналізуючи баянний інструменталізм виявляємо його роль у образній символіці, відповідній новітнім течіям музики ХХ століття процесі семантизації виразових засобів на рівні специфічних ігрових прийомів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста / Микола Давидов. – К., 1997. – 14 с.
2. Іванов Є. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні: дис ... канд. мист.: спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво»/Євген Іванов.- НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 1995. – 277 с.
3. Іванов Є. Українська академічна баянно-акордеонна школа. Проблеми еволюції / Є. Іванов. // Феномен школи в музично-виконавському мистецтві: тези міжн. наук.-теорет. конф. – К.: 2005. –34 с
4. Князев В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ ст.): автореф. десерт. на здоб. наук. ступ. канд. миства. – К., 2005. – 21 с.
5. Коцюба М. Некоторые приемы звукоизвлечения на баяне. – К., 1978. – 93 с.
6. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна / Альфред Мирек. – М.: Музыка, 1967.
7. Оберюхтин М. Проблемы исполнительства на баяне. – М., 1989. – 172 с.
8. Черноіваненко А. Д. Баян у поезиці сучасного професійного музичного інструментарію / А. Д. Черноіваненко // Музичне мистецтво і культура. – Вип. 3. – Одеса: ОДМА ім. О. Нежданової, 2002. – 264 с.



МУКАЧІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

89600, м. Мукачево, вул. Ужгородська, 26

тел./факс +380-3131-21109

Веб-сайт університету: www.msu.edu.ua

E-mail: info@msu.edu.ua, pr@mail.msu.edu.ua

Веб-сайт Інституційного репозитарію Наукової бібліотеки МДУ: <http://dspace.msu.edu.ua:8080>

Веб-сайт Наукової бібліотеки МДУ: <http://msu.edu.ua/library/>