

МУЗИКА. ЕСТЕТИКА

УДК 786.8:781.6 (477)

DOI: 10.37026/2520-6427-2020-101-1-121-125

Станіслав ДИМЧЕНКО,
професор кафедри народних інструментів
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету,
заслужений працівник культури України,
відмінник освіти України

Тетяна ПЕТРЕНКО,
студентка магістратури
кафедри народних інструментів Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету

УКРАЇНСЬКИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ БАЯНА: ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ТА ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ (на прикладі Концерту №1 для баяна із симфонічним оркестром Миколи Різоля)

У статті проаналізовано історичні передумови виникнення та шляхи розвитку концертного жанру в українській музиці для баяна. Представлено музикознавчий аналіз жанру концерту у творчості М. Різоля (на прикладі Концерту № 1 для баяна із симфонічним оркестром). Охарактеризовано основні аргументи мистецької самобутності; окреслено місце баянного концерту в еволюції українського баянного мистецтва.

Ключові слова: оригінальний репертуар, баянне мистецтво, академічний жанр, музична мова, тематичний матеріал, композиторська творчість.

В статье проанализированы исторические предпосылки возникновения и пути развития концертного жанра в украинской музыке для баяна. Представлен музыковедческий анализ жанра концерта в творчестве Н. Ризоля (на примере Концерта № 1 для баяна с симфоническим оркестром). Дана характеристика основным аргументам самобытности искусства; подтверждено место баянного концерта в эволюции украинского баянного искусства.

Ключевые слова: оригинальный репертуар, баянное искусство, академический жанр, музыкальный язык, тематический материал, композиторское творчество.

The article presents the musicological analysis of the concert of Bayan concert No. 1 with the symphony orchestra of the famous Ukrainian composer, People's Artist of Ukraine, professor of the National Music Academy of Ukraine, P.I Tchaikovsky, a prominent musician and public figure, Nikolai Rizol, as one of the priorities in his work in the early 1950s.

As a result of the research, an attempt was made to study and trace the dynamics of development and growth of the concert genre in Ukrainian music for bayan (on the example of Concerto No. 1 for bayan with symphony orchestra) by analyzing modern scientific monographic literature.

Described performing, editorial activity M. Rizol; the role and importance of the development of the technical capabilities of the bayan as an academic concert chamber instrument is substantiated; the fruitful cultural dimension of the creativity of the true ascetic and propagandist of Ukrainian folk music is highlighted. His work has an important ethno-cultural role, which is revealed in the realization of the integrative quality of combining bayan with Ukrainian melos in the mass musical consciousness.

The specific feature of the concert is analyzed – the virtuosity of the solo instrument, which has a dual function: demonstration of mastery of the instrument and influence on the concert dramaturgy of the work. In this case, to demonstrate the virtuosity tool used by the author of the best complex ownership techniques available tools; widespread use of so-called «small vehicles» chord textures, octave passages and so on.

The practical value of this work lies in the fact that its materials can be used to work in a special class (bayan) of music upper and secondary level of study.

Creativity of the composer, teacher, bayan player, to whom this article is dedicated, gives space for problematic search efforts of the bayanist musician, regarding the systematization of the features of the concert genre in Ukrainian music for the bayan, the means of formation and development of style, the artistic direction in the perspective of the traditions of perspective, artistic characteristics and peculiarities inherent in this work.

Keywords: original repertoire, bayan art, academic genre, musical language, thematic material, composer's work.

Постановка проблеми. Концерт – один із основних жанрів інструментальної музики. Його назва походить від латинського *concerto* (*змагатися*), що означає прилюдне виконання музичних творів, балетних, естрадних та інших номерів за певною програмою; твір, в основу якого покладено контраст звучання повного виконавського складу з окремими його групами чи солістами.

Концерт своїм корінням сягає XVII – XVIII століть, тобто доби бароко. У цей період концерти зазвичай писалися для невеликого (камерного) оркестру, найчастіше струнного, в якому обов'язково був наявний клавесин. Зважаючи на виконавський склад, в епоху бароко існували три різновиди концерту: для оркестру, для соліста з оркестром, сольний концерт. Найбільш ранній із них – концерт для оркестру («*concerto grosso*», або «*великий концерт*»), був призначений виключно для слухання. Він склався в останній третині XVII ст., швидко досяг короткого, але блискучого розквіту, і так само швидко зник у другій половині XVIII ст., коли в музиці утвердився стиль класицизму [5]. Основними його рисами стали тричастинна форма, наявність подвійної експозиції в сонатному алегро (в I частині) та каденції соліста.

Щодо розвитку концерту для баяна з оркестром, то цей жанр нараховує лише трохи більше ніж півстоліття. Уперше він заявив про себе як про самостійний жанр інструментальної музики у 30-х роках й за відносно невеликий проміжок часу неабияк еволюціонував, набувши рис зрілого жанру. Його поява за часом співпала із досить складним і неоднозначним періодом розвитку всієї вітчизняної музики. Цей період, як і всю другу половину XX ст., багато вчених називають «*епохою стилів*», що характеризувалася безліччю підходів до вирішення проблем образно-художнього наповнення музики. Зокрема, в історії українського баянного концерту виокремилися три періоди: період становлення жанру (друга пол. 50-х років XX ст.); період активного розвитку (1970-і – поч. 1980-х років); період оновлення (друга пол. 1990-х років – середина 2000-х років).

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Аналізуючи розвиток баянної творчості загалом та жанру концерту для баяна з оркестром зокрема, а також наявні наукові відомості, які б безпосередньо стосувалися заявленої нами проблематики, зауважимо, що вони практично відсутні, адже до 30-х років XX ст. баянної творчості як такої не існувало. Таким чином, «*полем*» функціонування інструмента було побутове та аматорське середовище. Однак при цьому звернемо увагу на ті з незначної кількості напрацювань, які хоча б опосередковано дотичні до теми нашої статті. Серед них – наукові розробки Ю. Акімова [1], М. Давидова [2], С. Димченка [3; 4], В. Кузнецова [7] Д. Кужелева [6], А. Нижника [8], А. Семешка [9], А. Сташевського [10; 11], Ю. Чумака [12] та ін., в яких аналізуються не лише історичні фактори й етапи становлення та розвитку баянного мистецтва, а й поняття тембральності та жанру означеного напрямку.

Отже, виникає потреба у більш ґрунтовному аналізі окресленої проблематики.

Мета статті – розкрити історичні формації, що вплинули на передумови виникнення та шляхи розвитку жанру баянного концерту в українській музиці, на прикладі Концерту № 1 для баяна із симфонічним оркестром Миколи Різоля.

Виклад основного матеріалу. У 50–60-і роки XX ст. виникає потреба в оригінальному баянному репертуарі в повному розмаїтті жанрів і форм. У зв'язку з цим у музичних училищах створюються відділи народних інструментів, а в консерваторіях (Одеській, Харківській, Львівській) – відкриваються кафедри народних інструментів. Активізувалася фахова композиторська творчість як самих виконавців-баяністів, так і професійних композиторів, зокрема й українських – В. Подгорного, В. Дікусарова, К. Мяскова, М. Різоля, І. Яшкевича, В. Власова. Таким чином, «*баянний концерт для багатьох композиторів стає творчою лабораторією, в якій кожен із них проводить свої експерименти з формою, тембром, оркестровим складом*».

Як зауважує Ю. Чумак, у перших зразках українського баянного концерту композитори прагнули поєднати класичні структури жанру, народно-пісенні джерела й низку технічних можливостей баяна, наприклад, композитори спиралися на тричастинну форму з типовим контрастом «швидко – повільно – швидко» [12, с. 177]. При цьому вони вже не боялися експериментувати з тональним співвідношенням частин, поєднуючи в композиції елементи різних форм: сонатності та варіаційності, сонатності з фугою, рондо з варіаційністю тощо.

Переломним моментом у становленні та розвитку не лише репертуару баяністів, а й баянного концерту загалом стала творчість Миколи Івановича Різоля (1919–2007), засновника української баянної культури. «Його мистецька діяльність знаменує цілу епоху українського баяна, утвердження якого в академічній сфері він активно сприяв упродовж тривалої творчої біографії як виконавець, автор численних баянних п'єс та педагог» [6, с. 13].

Основний період творчості М. Різоля складають обробки українських народних мелодій, зокрема: сім збірок українських народних пісень (270 обробок), шість збірок українських народних танців (250 обробок), 70 обробок танців народів СРСР та ін., Концерт для баяна із симфонічним оркестром (1957), Фантазія на українські теми (1954), Концертна п'єса на буковинські теми, Концертні обробки «Другої української рапсодії» М. Лисенка (1968) та «Київського вальсу» П. Майбороди (1954), Фантазія на тему російської народної пісні «Ах ви косы, косы русые» (1962), варіації на тему української народної пісні «Дошик» (1962), Румунський весняний хоровод (1962), «Чардаш» (1962) та інші композиції.

Масштабним твором народно-пісенного складу досі вважається тричастинний Концерт g-moll М. Різоля (1957). Цей твір – перша спроба митця в написанні великого сонатного циклу. Не дивно, що композитор звернувся до поширених на той час традицій, але трактував їх через призму індивідуального бачення. Концерт №1 для баяна із симфонічним оркестром має традиційну циклічну композицію із сонатним *allegro* у першій частині, контрастною середньою частиною ліричного характеру та віртуозно стрімким фіналом на основі танцювальних тем (*див. рис. 1*).

Народно-пісенний тематизм властивий *першій частині* – Moderato, де автор використовує автентичні народні теми – «Ой, не ходи, Грицю» (тема головної партії) та жартівливу «Ой, ходила дівчина бережком» (тема побічної партії). Їх появі передують короткий вступ на основі величного проголошення початкових інтонацій народної пісні («Ой, не ходи, Грицю»).



Рис. 1

Проведення цього мелодичного епіграфа чергується зі стрімкими висхідними пасажами фортепіано, які підкреслюють енергійний рішучий характер музики.

Інтонаційні зародки теми згодом переростають у її цілісний виклад у партії баяна, де вона отримує

повнозвучний октавно-акордовий виклад.

Побічна партія – жартівлива народна пісня «Ой, ходила дівчина бережком». Її веселий, грайливий характер підкреслюють пікантні акценти, форшлаги, легке стакато в партії баяна (див. рис. 2).



Рис. 2

Близьким до народно-інструментальної традиції є варіантно-варіаційний розвиток теми, насичений елементами фігураційної орнаментики як характерного прийому фольклорного музикування.

Друга частина («помірно, спокійно») контрастує з попередньою й відзначається лірико-елегантним характером. В її основі – українська народна

пісня «Ой, з-за гори буйний вітер віє». Сповнена широкого мелодичного дихання ця тема забарвлена сумними тонами, виявляючи близькість протяжним думним наспівам. Їх виражальний контур передає арпеджований акордовий супровід фортепіано, що нагадує кобзові перебори (див. рис. 3).

Темпо I (Задумливо, в характері української думи) ♩ = 58



Рис. 3

На основі народно-пісенних інтонацій побудована й головна тема *фіналу* – «Ой, при лужку». Її поетичний зміст виявляє належність до молодечих, солдатських пісень, для яких характерні чіткий і пружний ритм та енергійно скандовані звуки мелодії (див. рис. 4).

Із темою вступу («Розпрягайте, хлопці, коні») у фіналі Концерту М. Різоль звертається до улюбленого жанру нової пісентворчості – «козацької пісні». Відомо, що саме в ній композитори 20–30-х рр. шукали органічного поєднання народного мелосу з тенденцією



Рис. 4

втілення піднесених воєнно-патріотичних мотивів у вигляді бадьорих, похідно-маршових мелодій своїх творів («козацько-будьонівські») хори О. Давиденка, «Полюшко» Л. Кніппера та ін.).

Безпосереднє відтворення народно-пісенних мелодій Концерту – приклад фольклорної моделі творчого мислення. Подібно до пісенних обробок, М. Різоля у ньому дотримується структурно цілісного викладу народних тем, зберігаючи недоторкану автентичність їх ритмо-інтонаційного складу. Таким чином, представлені теми (або використані з незначними змінами) нівелиують демаркаційну лінію між народною музикою та композиторською думкою. Відданість музичному фольклоризму виявляють також малоактивний інтонаційний розвиток (здебільшого фактурні варіації) й дещо спрощений характер ладо-гармонічних та поліфонічних засобів. Як наслідок – народно-побутова генеза невибагливого викладу й відсутність власного тематизму надають Концерту етнографічного забарвлення. У зв'язку з цим Д. Кужелев зауважує, що «... піднесений характер його музики увиразнюють мелодичні структури висхідного спрямування, активна ямбічність, підкреслена чітким ритмом пунктованих формул у супроводі потужних хвиль динамічних піднесень. Ці особливості фокусують традиційні для музики 50–60-х рр. ознаки апофеозно-стверджувальних фіналів [6, с. 16].

У Концерті № 1 композитор зберігає традиційно класичне тональне співвідношення між частинами циклу ($g(t) - c(s) - g(t)$), а також між основними розділами сонатної форми.

Риси неокласицизму тут проявляються у чіткості форми, тональних співвідношень тематичних та образних контрастів. У гармонічній мові застосовуються каденційні звороти на межі як великих, так і малих побудов (речень, періодів) в основній і в нових тональностях, альтеровані акорди домінантової групи, акорди розширеної традиційної будови, гармонічні вертикалі, звучання яких ускладнено побічними тонами, а ще – еліптичні звороти як прояв образної модифікації та в окремих випадках – паралелізми акордових фактур у стилі імпресіоністичної гармонії.

Одночасно із формотворчими засадами концертного жанру в Концерті № 1 оригінально трактується роль партій соло та оркестру в розгортанні драматургії твору. Солюючий інструмент і оркестр є рівноправними партнерами: кожен із них бере активну участь у проведенні та розгортанні тематичного матеріалу, наприклад, у першій частині та фіналі. У другій частині композитор трактує обидві партії як дует. Спочатку провідну тему веде солюючий інструмент, а оркестр акомпанує, потім – навпаки.

Взаємодія соло й оркестру викликає ще одну специфічну рису Концерту – віртуозність солюючого інструмента. Віртуозність як спосіб виконання одночасно має подвійну функцію: демонструє майстерність володіння інструментом, впливаючи при цьому на концертну драматургію твору. У даному випадку для демонстрації віртуозності інструмента композитором використовується оптимальний комплекс володіння технічними прийомами, доступними інструменту: широке використання так званої «дрібнопальцевої техніки», акордової фактури, октавних пасажів тощо.

Характеризуючи художній рівень Концерту № 1 Різоля, Ю. Акімов зазначає: «Різноманітність образів, багатство мелодики викликало необхідність використання широких музично-виразних засобів солюючого баяна. Від виконавця Концерт вимагає глибокого проникнення у сферу народного мелосу» [1].

Отже, Концерт № 1 для баяна із симфонічним оркестром Миколи Івановича Різоля – один із найкращих зразків, написаний для баяна, адже саме тут на високому виконавському рівні продемонстровано всі можливості інструмента.

Висновки. Узагальнюючи вищевикладене, можемо зробити висновок, що твори для баяна М. І. Різоля розкривають нові виразні можливості інструмента, розширюють його звукову й колористичну палітру, вводять музикантів у незвідані сфери художньої образності й технічної досконалості.

Для Концерту № 1 для баяна із симфонічним оркестром притаманні такі колоритні риси:

- основу твору складає романтичний різновид симфонічного концерту з почерговим експонуванням тем в експозиції та паритетним співвідношенням функцій соліста й оркестру, а відсутність конфлікту, жанровий та темповий контраст основних тем вказують на епічність стилістики;

- урівноваженість, внутрішня логіка структури підкреслена чіткими каденційними зворотами на межі як великих, так і малих побудов;

- романтична природа стильових орієнтирів підкреслена альтерованими акордами розширеної терцієвої будови, гармонічною вертикаллю, звучання яких ускладнене побічними тонами, еліптичними зворотами, акордовими паралелізмами структур як рисою імпресіоністичної гармонії.

Таким чином, Концерт №1 для баяна із симфонічним оркестром Миколи Різоля – це не лише приклад майстерного володіння автором канонічними рисами жанру баянного концерту в українській музиці, а й значного евристичного потенціалу на шляху його подальшого розвитку, що спонукало композитора до пошуків індивідуального підходу в трактуванні циклічної форми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Акимов Ю. Т. Николай Иванович Ризоль / Ю. Т. Акимов // Баян и баянисты. – М. : Сов. композитор, 1981. – Вып. 5. – С. 85–110.
2. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа) / М. А. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – 592 с.
3. Димченко С. С. Микола Різоль – легенда українського баянного мистецтва ХХ століття (до 100-річчя від дня народження) / С. С. Димченко, Т. М. Петренко // Нова педагогічна думка. – Рівне : РОППО. – 2019. – Вип. 2 (98). – С.161–164.
4. Димченко С. С. Педагогічні ідеї М. І. Різоль та їх вплив на розвиток баянного мистецтва України / С. С. Димченко // Зб. наук. праць Кам'янець-Подільського державного університету. Серія «Педагогіка». – Вип. 6. – Кам'янець-Подільський, 2005. – С. 149–154.
5. Інструментальна музика ХVІІ – першої половини ХVІІІ ст. URL: https://studme.com.ua/1725032513604/kulturologiya/instrumentalnaya_muzyka_xvii_pervoyu_poloviny_xviii.htm (дата звернення: 10.10.2019).
6. Кужелев Д. О. Баянна творчість українських композиторів : навч. посіб. / Д. О. Кужелев. – Л. : СПОЛОМ, 2011. – 206 с.
7. Кузнецов В. Ф. Концерты и сонаты для баяна / В. Ф. Кузнецов. – К. : Музична Україна, 1990. – 149 с.
8. Нижник А. А. Український баянний концерт 1970-х років: тенденції розвитку жанру / А. А. Нижник // Музичне мистецтво. Вип. 9. – ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва, ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – Донецьк-Львів: Юго-Восток. – 2009. – С. 133-141.
9. Семешко А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ-ХХІ століть: бібліографічний довідник/ А. А. Семешко. – Тернопіль, навчальна книга – Богдан, 2009. – 214 с.
10. Сташевський А. Я. Нариси з історії української музики для баяна: навчальний посібник / А. Я. Сташевський. – Луганськ: Поліграфресурс, 2006. – 152 с.
11. Сташевський А. Я. Великі жанри в українській музиці для баяна (тенденції розвитку в останній чверті ХХ на початку ХХІ ст.) / А. Я. Сташевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2007. – 159 с.
12. Чумак Ю. В. Концертні жанри в баянній творчості українських композиторів (на прикладі Концерту для баяна № 1 В. Власова) / Ю. В. Чумак // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: виконавське музикознавство. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. – Вип. 107. – С. 176–177.

Дата надходження до редакції: 22.11.2019 р.

УДК 783:78.03 (477) «18»

DOI: 10.37026/2520-6427-2020-101-1-125-128

Богдан ЖУЛКОВСЬКИЙ,
кандидат мистецтвознавства,
викладач вищої категорії,
голова Регіональної ради молодих вчених
при управлінні освіти, науки та молоді
Волинської обласної державної адміністрації

ГАЛИЦЬКА ТА КАРПАТО-РУСЬКА ТРАДИЦІЯ ЦЕРКОВНО-МОНОДІЙНОГО СПІВУ ХІХ СТОЛІТТЯ (на прикладі монострофних кондаків)

У статті окреслено ознаки значно більшої архаїчності карпато-руських гімнів порівняно з галицькими. Класифіковано музичні структури кондаків. Встановлено, що аналогічні форми були характерні для ранньовізантійських тропарів.

Ключові слова: богослужбовий монодійний спів, монострофний кондак, гімнографія, галицька традиція, карпато-руська традиція.

В статье отмечены признаки значительно большей архаичности карпато-русских гимнов по сравнению с галицкими. Классифицированы музыкальные структуры кондаков. Установлено, что эти формы были характерны для ранневизантийских тропарей.

Ключевые слова: церковно-монодическое пение, монострофный кондак, гимнография, галицкая традиция, карпато-русская традиция.

The article deals with the musical features of 19th-century Western Ukrainian kontakions, which allows to differentiate Galician and Carpathian-Russian singing areas. The poetic basis of the kontakions of both these traditions is common (except for minor variations) and is a canonical version of Nikon. However, from the point of view of the musical component, the difference is observed – the Carpathian-Russian tradition is more archaic: it preserves separate chants of a small significant chant (noted by Stephan Reynolds, Joan Roccasalvo),