

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

В. Г. Дорохін

**ХУДОЖНЯ ОРГАНІЗАЦІЯ
МУЗИЧНОГО ТВОРУ НА БАЯНІ:
АРТИКУЛЯЦІЙНИЙ АСПЕКТ**

Рекомендовано Міністерством освіти і науки,
молоді та спорту України
як навчальний посібник для студентів
вищих навчальних закладів

Ніжин

2013

УДК 378.147:786.8 (075.8)

ББК 85.375 р

Д 69

Гриф надано Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України
(лист від 09.04.13 р. № 1/11-6790)

Рецензенти:

Семешко А. А. – заслужений діяч мистецтв України, професор Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, академік Петровської академії наук та мистецтв;

Черказова Є. І. – народна артистка України, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;

Чекан Ю. І. – доктор мистецтвознавства, доцент Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Дорохін В. Г.

Д69

Художня організація музичного твору на баяні: артикуляційний аспект : навч. посіб. / В. Г. Дорохін. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2013. – 83 с.

ISBN 978-617-527-076-9

Матеріал посібника спрямований на формування у студентів цілісного та органічного осягнення закономірностей артикулювання на баяні (акордеоні) та забезпечення навчального процесу. Мета посібника – прискорити формування необхідних умінь та навичок виконавської організації музичної тканини на баяні (акордеоні), забезпечити цілеспрямований розвиток художнього мислення студентів.

Для студентів, магістрів та викладачів вищих навчальних закладів, а також для викладачів спеціальних музичних відділів навчальних закладів I–II рівнів акредитації та дитячих музичних шкіл.

УДК 378.147:786.8(075.8)

ББК 85.315р

ISBN 978-617-527-076-9

© В. Г. Дорохін, 2013

© НДУ ім. М. Гоголя, 2013

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА

.....
4

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ МУЗИЧНОЇ АРТИКУЛЯЦІЇ

.....
7

1.1. Понятійний апарат

.....
7

1.2. Шляхи розвитку теорії артикуляції

.....
11

1.3. Про комунікативну функцію музичного артикулювання

.....
16

1.4. Про фактори розділення та об'єднання у виконавському процесі

.....
20

1.5. Функція жанрових начал у виконавській організації художнього цілого

.....
28

РОЗДІЛ 2

КОНСТРУКТИВНІ І ВИРАЗНІ МОЖЛИВОСТІ БАЯНА В РАКУРСІ МУЗИЧНОЇ АРТИКУЛЯЦІЇ

.....
32

РОЗДІЛ 3

АРТИКУЛЮВАННЯ ЯК ФАКТОР ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ЦІЛОГО НА БАЯНІ

.....
46

3.1. Виконавський аналіз "Рондо-каприччіозо" Ф. Мендельсона

.....
46

3.2. Виконавський аналіз "Концертної партити № 2" (у стилі джазової імпровізації) В. Зубицького

.....
53

3.3. Контрольні питання і завдання

.....
70

3.3.1. Контрольні питання

.....
70

3.3.2. Контрольні завдання

.....
71

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

.....
72

ПЕРЕДМОВА

Розвиток сучасної системи освіти сприяє виникненню потреби вдосконалення методів професійної підготовки фахівця мистецького напрямку. Відомо, що пізнання мистецьких явищ відрізняється певною специфічністю. У дослідженнях останніх років комунікативні аспекти музично-виконавської творчості мають різнобічне теоретичне осмислення.

Особливої актуальності у професії вчителя музики набувають методи, які, узагальнюючи його теоретичну та виконавську підготовку, здатні забезпечити цілісне та адекватне пізнання музичних явищ.

Актуальність поглибленого дослідження феномена музичної артикуляції обумовлена багатозначністю звукових образів музичного твору та необхідністю усвідомлення процесів їх пізнання. Тому методики, що забезпечують спрямованість навчального процесу як на пошуки смислу того, що вивчається, так і на здобуття певної суми знань, умінь та навичок, набувають пріоритетного значення.

Артикуляція є важливим комунікативним інструментом у музично-виконавській і педагогічній практиці. Усвідомлення універсального статусу цього явища в комунікативному аспекті зумовлює формування у студентів цілісного та органічного осягнення його закономірностей.

У сучасній музично-виконавській і педагогічній практиці питання адекватного відтворення виконавцем авторського задуму є одним із найважливіших. У цьому контексті розуміння закономірностей художньої організації музичного твору вважається важливим фактором вияву специфічності художнього мислення митця. З моменту виокремлення виконавства у самостійний вид художньої діяльності актуальність вивчення принципів музичного артикулювання зумовлює його пріоритетність в інструментально-виконавській практиці і перебуває у центрі уваги як музикантів-виконавців, так і музикантів-педагогів.

Накопичення музично-виконавських уявлень художньої організації музичної тканини розглядається як одна з основ сприймання різноманітних музичних творів, процесів пізнання та оцінки художніх явищ, орієнтиром у пошуках стилевідповідних виражальних засобів і прийомів, необхідних для створення інструментально-виконавської інтерпретації.

Процес формування навичок артикулювання у свідомості особистості носить індивідуальний характер. Разом із тим пізнання методики оволодіння специфічними виконавськими прийомами має загальні закономірності, врахування яких забезпечить ефективність навчально-пізнавальної діяльності студентів. Саме ці закономірності є *предметом* розгляду даного посібника.

Актуальність дослідження феномена артикуляції у сфері баянної творчості визначається технічним удосконаленням інструмента, яке значно розширило спектр його виражальних можливостей, та суттєвою академізацією баянного мистецтва протягом останніх десятиліть: загальним зростанням рівня професійної майстерності баяністів, значними успіхами в підготовці концертних виконавців, регулярними перемогами вітчизняних баяністів на міжнародних конкурсах, усесвітнім визнанням здобутків української академічної баянно-акордеонної школи, плідною науково-дослідною роботою.

Вивчення та застосування на баяні (акордеоні) різноманітних засобів виразності дає простір для розвитку музичних здібностей студентів.

Актуальність даного посібника полягає у розгляді питань, пов'язаних із вивченням закономірностей артикуляції на баяні у ракурсі художньої організації музичного твору.

Мета посібника – забезпечити максимальну інтенсифікацію процесу осягнення основних принципів та факторів музичної артикуляції, створити теоретичне підґрунтя для розуміння технології виконавської організації музичного твору на баяні на різних масштабних рівнях, прискорити формування необхідних умінь і навичок артикулювання на баяні, забезпечити цілеспрямований розвиток художнього мислення студентів. Відповідно до цього *основою* роботи над посібником стали такі положення:

- забезпечити студентів знаннями з основ музичної артикуляції;
- розкрити сутність поняття "музичне артикулювання";
- висвітлити роль факторів поділу та об'єднання в артикуляції на різних рівнях організації музичного цілого;
- окреслити основні принципи артикулювання на баяні у ракурсі художньої організації музичного твору;
- закласти методологічні й теоретичні основи для вивчення музичної артикуляції у класі основного музичного інструмента;
- забезпечити готовність студентів-баяністів до самостійного пошуку та втілення прийомів музичного артикулювання.

Реалізація даних положень у навчальній практиці дозволить, на думку автора, у найкоротші терміни сформуванню у студента розуміння особливостей музичної артикуляції, навчити його найважливіших прийомів її втілення на баяні, закласти підґрунтя для становлення виконавського досвіду. Впровадження зазначених положень у практику навчання допоможе активізувати самостійну роботу студентів.

Мета посібника визначила *структуру* його змісту, який поділено на **три розділи**. Розділи посібника охоплюють широке коло питань, пов'язаних із теорією та практикою артикулювання на баяні.

Розвиток виконавських умінь студента значною мірою залежить від засвоєння матеріалу на теоретичному рівні. Тому **перший розділ** "ТЕОРЕ-

ТИЧНІ ОСНОВИ МУЗИЧНОЇ АРТИКУЛЯЦІЇ" включає: 1) понятійний апарат, у якому надана термінологічна база та узагальнені відомості про специфічні засоби, прийоми, поняття; 2) історію становлення понять "музична артикуляцію" та "штрих"; 3) відомості про специфіку музичного артикулювання; 4) відомості про масштабні рівні функціонування музичної артикуляції; 5) відомості про жанрові начала в ракурсі музичного артикулювання. Завданням **другого розділу "КОНСТРУКТИВНІ І ВИРАЗНІ МОЖЛИВОСТІ БАЯНА В РАКУРСІ МУЗИЧНОЇ АРТИКУЛЯЦІЇ"** є забезпечення студентів необхідними знаннями щодо устрою, технічних та тембро-динамічних можливостей сучасного баяна, необхідних для ефективного оволодіння технікою артикулювання. Суттєво полегшити засвоєння студентами необхідних знань, умінь та навичок оволодіння прийомами артикулювання на різних рівнях виконавської організації музичного твору допоможе матеріал **третього розділу "АРТИКУЛЮВАННЯ ЯК ФАКТОР ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ЦІЛОГО НА БАЯНІ"**. Особливістю даного розділу є висвітлення принципів та факторів виконавського аналізу художньої організації музичних творів у ракурсі артикулювання на баяні.

Інформація, засвоєна на теоретичному рівні, має допомогти студентам ефективно вирішувати практичні завдання у подальшій професійній діяльності.

Традиційними формами контролю теоретичних знань музиканта-виконавця є поточний контроль у процесі індивідуальних занять та семестровий зріз знань у вигляді колоквиуму. Використання контрольних питань і завдань, спрямованих на формування у студентів цілісного та органічного осягнення закономірностей артикулювання на сучасному баяні у курсі "Основний музичний інструмент", посилює інтелектуальну вагу дисципліни, урізноманітнює форми контролю й самоконтролю, надає можливість точніше діагностувати рівень теоретичних знань студентів з проблем музично-виконавської підготовки.

Запропоноване структурування змісту посібника підкреслює найважливіші аспекти навчання музичної артикуляції у процесі виконавської підготовки, дозволяє вирішувати навчальні завдання на теоретичному, технологічному та художньому рівнях.

Матеріали посібника призначені для практичного застосування в курсі основного (або спеціального) музичного інструмента (баян та акордеон), спецкурсах із проблем фахової підготовки музиканта-педагога, педагогічній практиці студентів тощо.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ МУЗИЧНОЇ АРТИКУЛЯЦІЇ

1.1. ПОНЯТІЙНИЙ АПАРАТ

Агогіка (від грец. *agoge* – відведення, віднесені) – один із засобів художньої виразності в музичному виконавстві, що полягає в невеликих відхиленнях від основного темпу твору (уповільнення, прискорення), які не фіксуються в нотах. Агогічні позначення пов'язані із фразуванням і артикуляцією, а також із музичною динамікою. Такі агогічні позначення, як *ad libitum* (за бажанням), *piacere* (вільно), *capriccioso* (капризно, химерно) та ін., допомагають повніше і яскравіше розкрити характер і зміст музичного твору. Ці темпові відхилення зазвичай застосовуються в невеликих музичних побудовах. Особливо часто агогічні відхилення зустрічаються в творах композиторів-романтиків. Термін "агогіка" введений у музикознавство Х. Ріманом у 1884 р.

Акцент – наголос на відомих тактах або нотах музичної фрази, підкреслення звуку або акорду шляхом його посилення, ритмічного продовження, агогіки, зміни гармонії, тембру, напряму мелодичного руху тощо. Крім цих різновидів, можна навести й інші "компенсаторні" варіанти акценту:

– перерва у звучанні перед тоном (або співзвуччям) часто призводить до його акцентованого сприйняття;

– ритмічне призупинення (агогічна "відтяжка") перед тоном або будь-якою іншою структурою порушує інерцію руху і акцентує тим самим увагу на подальшому звучанні. Різні способи акцентування можуть застосовуватися залежно від виконавської інтерпретації і можливостей музичного інструмента.

Артикуляційний результат – це підсумкова якість звучання, результат артикулювання.

Диференціація (від лат. *differentia* – різниця, відмінність) – поділ, розчленування цілого на якісно відмінні частини.

Жанр (музичний) – багатозначне поняття, що характеризує роди й види музичної творчості у зв'язку з їхнім походженням, умовами виконання і сприйняттям. Музичний жанр є одним із найважливіших засобів художнього ототожнення і може розглядатися у широкому і вузькому аспектах. У більш широкому говорять про оперний, симфонічний, камерний жанри тощо. У вузькому розрізняють жанри ліричної і комічної опери; симфонії і симфоніети; арії, аріозо, каватина і т. д.

Жанрові начала – пісенне, декламаційне і моторно-пластичне – функціонують у виконанні на будь-якому вторинному інструменті на двох рівнях: по-перше, у плані втілення наявних в інтонаційному матеріалі конкретного музичного твору жанрових начал – пісенного, декламаційного і моторно-пластичного; по-друге, в організації необхідних для вираження цієї специфіки виконавських рухів. Останні, поряд із самим музичним інструментом, трактуються як *фактори артикулювання*.

Жанрова драматургія – це обумовлене художньою задачею чергування жанрових акцентів у музичному творі.

"Первинні" інструменти музичного інтонування – в своїй основі пов'язані з м'язовими рухами людського тіла. До таких інструментів відноситься і робота артикуляційних органів людини, органів її мови¹. Це збігається з розумінням артикуляції, яке прийняте в лінгвістиці. Нагадаємо, що артикуляцією тут вважається "робота органів мовлення для вимовляння звуку" [123, с. 28].

"Вторинні" інструменти музичного інтонування – "створені рукою людини для музичного спілкування штучні об'єкти: скрипка, рояль, кларнет, барабан і т. д." [107, с. 9–10]. Вони "у процесі виконання ніби зростаються з "первинними" – пісенним, декламаційним і моторно-пластичним – і стають продовженням створених самою природою їх виразних можливостей" [107, с. 10].

Інструментовочні відтінки – певне забарвлення звуку чи всієї фактури, пов'язане із застосуванням того чи іншого регістра на двох по-різному регістрованих клавіатурах.

Інтонування – творча дія та якість становлення музичної думки, що призводить до її кристалізації в "інтонацію", в звукову реалію. Інтонування – це психологічний процес самого "вироблення" музичної думки.

Композиція – у музикознавстві це поняття пов'язується з організацією художнього цілого, тобто виражає загальний логічний план музичної форми.

Метр – акцентна сторона ритму (співвідношення звуків за важкістю, легкістю). Метр є умовою сприйняття ритму. В музиці метр виражається через розмір, а синтаксис співвідноситься із розміром як сумірність мотиву і такту. Існують такі види розміру: простий, складний, змішаний і змінний.

Мотив – найменша самостійна одиниця музичної форми. Мотив має один метричний акцент (тобто дорівнює одному метричному такту). У мотивний розвиток втягується вся музична тканина. Мотивна структура втілює логічний зв'язок у структурі твору.

Морфологія – розділ мовознавства, що вивчає різноманітні аспекти будови слова з точки зору залежності його значення від складових його морфем.

¹ Нагадаємо, що в фізіологічному (лінгвістичному) розумінні артикуляції мається на увазі саме "робота органів мови для вимовляння звуку" [9, с. 28].

Музична артикуляція – це художньо мотивована взаємодія поділу та об'єднання елементів музичної тканини, що реалізується у звучанні музичного інструмента або голосу відповідними засобами виконавської техніки.

Музичне артикулювання – це слухо-моторні дії виконавця, спрямовані на виробництво і донесення музичної думки до слухача у процесі розділення та об'єднання елементів музичної тканини засобами конкретного музичного інструмента.

Музично-інтонаційна модель – засвоєні пам'яттю збірні (еталонні) слухові уявлення, які формуються способом узагальнення сприйняття музично-інтонаційного матеріалу, об'єднаного загальними ознаками.

Музично-артикуляційна модель – це модель слухомоторних дій, необхідних для втілення передбачуваного характеру звучання.

Морфологічний рівень у музиці – рівень, за якого процеси членування і об'єднання відбуваються всередині мотивів.

Музичний синтаксис (від грец. *syntaxis* – складання, упорядкування):

1) порядок членування інтонаційного мовного потоку та виділення в ньому смислових елементів і побудов;

2) порядок об'єднання елементарних інтонаційних форм в осмислений музично-мовний потік.

Синтаксичний рівень – це "... рівень мотивів, фраз, речень" [74, с. 253].

Поліфонія – один із найважливіших виразних засобів музики, що ґрунтується на одночасному звучанні декількох самостійних голосів (від грец. *poly* – багато, *phone* – звук, тобто багатоголосся). Винятково широке поширення поліфонічний стиль одержав у середньовіччя (особливо в хоровій музиці). Зусиллями багатьох поколінь композиторів відпрацьована багата різноманітна техніка поліфонічного викладу. Існують два види поліфонії: **імітаційна** і **неімітаційна**. **Основні поліфонічні жанри:** *сарабанда, арія, менует, прелюдія, полонез, інвенція, fuga, фугато, фугета, аффеттуозо, токката, ламенто, хорал, хоральна прелюдія* тощо.

Приєм "вісімки" (термін, запропонований І. Браудо) полягає у більш зв'язному виконанні дрібних тривалостей на фоні продовжених, які вимовляються роздільно. В той же час, уміло оперуючи мірою скорочуваності або продовженості тонів у поліфонічній фактурі, виконавець може впливати на зміст музичної інтонації в кожному з голосів. Використовуючи даний прийом, можна створювати ефекти акцентованості та різної міри напруженості звучання.

Приховане голосоведення – голосоведення, для якого характерна мелодійна зв'язаність окремих звуків на відстані в одноголосних лініях, що створює ніби хід другого голосу. Як правило, це мелодія, побудована на широких інтервалах. Вона не сприймається нами як стрибкоподібна, а ніби розшаровується на два голоси (можлива і більша кількість "прихованих" голосів) і

створює багату поліфонічну тканину із затриманнями звуків, їх оспівуваннями тощо.

Ритм – чергування і співвідношення довгих і коротких долей та акцентів; один із трьох основних елементів музики, поряд з мелодією і гармонією, часова організація послідовності та групування тривалостей звуків і пауз, не пов'язана з їхнім висотним положенням. Засобом вимірювання ритму є метр.

Синкопа – розбіжність ритмічного та метричного акцентів (коли нота була взята на слабкій долі і продовжує звучати на сильній долі). У результаті цього акцент сильної частки долі зміщується на слабку, ритмічний і метричний акценти не збігаються. Синкопа може бути як усередині одного такту, так і між тактами, тобто взяли ноту в одному такті, а її звучання триває в наступному. Досить часто зустрічаються обидва види синкоп, їх називають "основними" синкопами.

Терасоподібна динаміка характерна для інструментів із постійним тембро-динамічним ладом (клавесин, орган). На акордеоні може досягатися раптовим посиленням або послабленням гучності з послідовним постійним його утриманням за допомогою умілого використання ведення міха.

Фактори розчленованості – "пауза, ритмічна зупинка, гармонійний каданс, завершення мелодійної хвилі, зміна тональності, тембру, регістру, динамічного відтінку ..." [63, с. 128].

Фактура (від лат. *factura* – обробка, роблення) в музиці – конкретний звуковий образ твору. Це склад музичної тканини, сукупність її елементів. Компоненти фактури: тембр, регістрові положення, голосоведення та ін. Фактура, за визначенням Є. Назайкінського, – "це художньо доцільна тривимірною музично-просторова конфігурація звукової тканини, яка диференціює й об'єднує по вертикалі, горизонталі і глибині всю сукупність компонентів" [113, с. 73].

Цезура в музиці – межа між частинами, розділами, побудовами музичного твору. Поряд з іншими факторами цезура (в музиці) забезпечує сприйняття членування твору, його структури. Спеціальних знаків для позначення цезур (у музиці) не існує. Про їх місцезнаходження свідчать фразировочні ліги. У ряді випадків цезури збігаються з перервами у звучанні (паузами); вони завжди виникають після мелодійної і гармонійної каденції, після зупинки на довгому звуці, в момент переходу від ритмічної фігури до її повторення тощо. Значущість ("глибина") цезури пропорційна масштабам побудов і ступеня їхньої завершеності. У ряді випадків можливе різне тлумачення місця розташування і глибини цезури.

Штрих – це артикуляційний прийом, що визначає виразність звуків або співзвуч, а також характер їх зв'язності або роздільності, реалізований у звучанні конкретного музичного інструмента або голосу.

1.2. ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ТЕОРІЇ АРТИКУЛЯЦІЇ

Незначна кількість визначень має статус поняття, що має чітке недвозначне значення, яке не перетинається з іншими явищами. Визначення артикуляції – яскравий приклад.

У музикознавстві теорія артикуляції бере початок з ХІХ ст. Однак що означає це явище і які її функції? Це питання і сьогодні залишається дискусійним.

До І. Браудо найбільш відомими дослідниками музичної артикуляції були Х. Ріман, Т. Вімайєр, К. Маттеї, Г. Келлер. Результати їх досліджень, в основному, зводяться до спроб порівняння понять "артикуляція" і "фразування". На думку І. Браудо, "прагнення шукати визначення артикуляції через її розмежування з фразуванням не дає задовільного результату ... в цьому розумінні фразування є, власне кажучи, одним із прийомів артикуляції" [23, с. 182–183]. Далі вчений констатує: "Що стосується характеристик артикуляції, які давалися по ходу порівняння з фразуванням, то в цьому відношенні думки розходилися. Проте, якими б не були різними ці характеристики, всім їм було притаманне прагнення шукати визначення артикуляції через виявлення її функцій.

Однак шукати певну функцію артикуляції так само безцільно, як намагатися визначити єдину функцію факторів гармонії, мелодії; факторів, різноманітну дію яких ми можемо спостерігати у багатовіковій історії музичного мистецтва" [23, с. 189].

Більшість дослідників музичної артикуляції вказують на генетичну спорідненість музично-мовних і вербальних процесів.

У мовознавстві з артикуляцією пов'язуються способи виробництва окремих "звуків" або фонем шляхом диференціації м'язових дій органів, які і називаються власне органами артикуляції.

Наприклад, артикуляція – це:

- "... робота органів мовлення для вимовляння звуку" [123, с. 28];
- "... рухи і позиції органів мовлення, що потрібні для вимовляння даного звуку і складаються з приступу (екскурсії), середньої частини (витримки) і відступу (рекурсії)" [9, с. 55].

Близькими до лінгвістичного визначення є визначення деяких музикантів. Так, І. Пушечніков під артикуляцією розуміє, "... як це прийнято в лінгвістиці, сукупність рухових прийомів, завдяки яким досягається той чи інший результат" [133, с. 53].

На мускульну природу цього явища вказує і Б. Яворський: "Моторне розчленування суцільної конструкції звукової мови здійснюється м'язовими рухами – артикуляційним ..." [179, с. 43].

У "Школах гри" на музичних інструментах нерідко дається опис пальцевої техніки, механізмів руху кисті, плеча, корпусу. Досить часто можна почути

висловлювання: "Клавіші треба ударяти рішуче та енергійно", "Клавіша повинна опускатися до смужки сукна", "Великий палець тримати трохи нижче інших" і т. д. Щоб музика звучала "ніжно і солодко", "енергійно-гордовито" або "скорботно-благально", потрібен вибір відповідних рухів органів артикуляції. Таким чином, артикуляція розуміється як техніка видобування звуку (спосіб, прийом тощо). Це так зване "артикуляторне" (Ю. Степанов [155, с. 65]) або "фізіологічне" (Б. Головін [41, с. 47]) трактування артикуляції.

За словами О. Сокола, "у лінгвістиці також прийнята акустична (фізична) класифікація, яка доповнює артикуляторну" [152, с. 11]. У цьому трактуванні терміна розвивається первинне значення слова "акустичний" як такого, "що відноситься до слухового сприйняття, представляє звуки мови саме як звуки" [9, с. 38].

Розмірковуючи на початку книги "Артикуляція" про запозичення даного поняття з лінгвістики, І. Браудо зазначає: "Там говорять про той чи інший ступінь ясності, розчленованості складів при вимовлянні слів ... у музичній теорії під артикуляцією мається на увазі мистецтво виконувати музику і, перш за все, мелодію з тим або іншим ступенем розчленованості або зв'язності її тонів, мистецтво використовувати у виконанні все розмаїття прийомів легато і стаккато" [23, с. 3].

Дійсно, традиційне розуміння музичної артикуляції в теорії і практиці пов'язують з чіткістю, розчленованістю, виразністю вимови. Однак факти застосування артикуляції на практиці свідчили про те, що не можна визнати таке пояснення артикуляції повним.

Саме у такому контексті наприкінці своєї монографії "Артикуляція" І. Браудо, зосереджує увагу не на розчленованості і зв'язності тонів, а пов'язує артикуляцію з вимовлянням¹ однієї ноти. Він розмежовує два аспекти вимовляння: "Пропоную всю сферу різноманітних процесів усередині ноти назвати вимовлянням (музичним) у широкому сенсі слова. ... Сфера явищ, пов'язаних з описаним обмеженим видом процесу всередині ноти², я пропоную назвати вимовлянням у вузькому сенсі слова (або артикуляцією). Визначене вище вимовляння в широкому сенсі слова (сукупність динамічних, тембрових та інтонаційних змін усередині ноти) і є тим родовим поняттям, яке ми шукали, одним із видів якого є вимовляння у вузькому сенсі слова" [23, с. 190–191].

Розвиваючи вище викладене трактування І. Браудо, О. Сокол пише: "Артикуляція може стосуватися не тільки довготи звуку, як це ми бачимо у І. Браудо (цей вид артикуляції ми назвемо довготною), а й динаміки (динамічна артикуляція), і звуковисоти (звуковисотна артикуляція), і агогіки (агогічна), і

¹ У книзі "Артикуляція" І. Браудо пропонує "нарівні з терміном "артикуляція" ... використовувати як рівноцінний із ним термін "вимовляння"" [23, с. 3].

² "... припинення звуку протягом часового інтервалу ноти. Нота поділяється, таким чином, на частину звучну і частину незвучну, а процес ноти складається в переході від звучної частини до незвучної" [23, с. 191].

тембру (темброва) і т. д. ... У конкретному експресивно-мовному музичному потоці всі ці параметри взаємодіють, визначаючи загальний "звукотип", або характер вимовляння музичного тону і його сприйняття"¹ [152, с. 12].

Аналогією "звукотипів" ("найдрібніших елементів", "звуків мови") в музичному виконавстві можна вважати штрихи як "певні форми звуків, що виникають у результаті різної артикуляції" [133, с. 63].

У сучасному музикознавстві існують два підходи до тлумачення "штриха": з точки зору характеру звучання і з точки зору виконавського прийому, за допомогою якого досягається такий результат.

Часом формулювання, що вживаються в різних працях для визначення поняття "штрих", недостатньо зрозумілі. Так, Ф. Ліпс формулює поняття "штрих" як "обумовлений конкретним образним змістом характер звучання, що отримується в результаті певної артикуляції" [87, с. 35].

Б. Єгоров стверджує, що це "характерні форми звуків, що отримуються відповідними артикуляційними прийомами залежно від інтонаційного змісту музичного твору" [54, с. 119]. Однак, говорячи про "форму звуків", що отримуються відповідним артикуляційним прийомом, він сам же говорить про умовність такого тлумачення: "Адже звук є певним видом енергії і поширюється на всі боки, його не можна буквально ототожнювати з овалами, прямокутниками, квадратами та іншими фігурами одноплосинного зображення" [Там само, с. 144].

Важливість цих визначень штриха полягає саме в тому, що вони концентрують увагу, перш за все, на звуковому результаті, образно-звуковій палітрі, а не на самому виконавському прийомі, завдяки якому досягається такий результат.

Існують й інші визначення штрихів, у яких увага акцентується на виконавському прийомі, завдяки якому досягається виразний результат, тобто на "фізіологічному" аспекті ідеї штрихоутворення.

"Штрих – ... прийом звуковидобування на музичному інструменті, що має виразне значення, заснований на певному характері руху смичка (або відповідно рук, пальців, губ, язика виконавця) – плавному, поштовхоподібному, відскакувальному та ін., який породжує і особливий характер звучання. Вибір штриха визначається змістом твору, що інтерпретується, художнім задумом виконавця, фразуванням. Основні штрихи *legato*, *staccato*, *detache*, *spiccato*" [111, с. 646].

Схоже тлумачення природи штриха є і в класичній праці І. Браудо "Артикуляція": "Часто здійснення певної манери пов'язувати або розчленовувати

¹ Схоже розуміння артикуляції зустрічаємо і в мовознавстві: "Визначені типи моторних одиниць породжують певні, пізнані тим, що сприймає (і той, який сприймає, є головним моментом у всій системі спілкування), "звукові типи", "звуки мови" або фонем, які слугують "цілям людського спілкування" [41, с. 40].

тони вимагає використання певного технічного прийому видобування звуку: певного штриха у струнних, зміни дихання, застосування простого або подвійного язика у духових, певного руху руки піаніста, для здійснення певної динаміки іноді може вимагатися певний штрих і, отже, певне артикулювання" [23, с. 16–17]. Ці висловлювання розкривають уявлення І. Браудо про штрих як про явище конкретно інструментальне, що передбачає досягнення одного і того самого звукового результату на різних музичних інструментах за допомогою різних елементів виконавської техніки.

Розуміючи, що в одних випадках визначення музичної артикуляції штрих розглядається як виразний акустичний результат (або артикуляційний прийом в акустичному аспекті), в інших – як спосіб звуковидобування (артикуляційний прийом у фізіологічному аспекті), О. Сокол робить спробу розмежування понять "артикуляція" і "штрих": "У них є спільне і відмінне, інтегрувальні і диференціювальні ознаки. ... Тут правильно зазначено, що "характер звучання" (зв'язно, уривчасто і т. д.) є загальним для всіх інструментів, а способи виконання – голосом, смичком, руками, ногами – можуть бути різними. Тому можна чітко розмежувати: дії, вироблені для досягнення необхідного вимовляння, – це артикуляційні прийоми (руками, ногами, голосом); характер звучання – саме вимовляння ("вимова, відтворення звуків"), тобто артикуляцію; їхній сумарний результат – конкретний образно-виразний штрих. Таким чином, артикуляція як еталон вимовляння моментів інтонування відповідно до їхнього художнього змісту є центром у структурі "прийом – артикуляція – штрих", де прийом є найбільш мобільним елементом структури, а ознака характеру інтонування – найстабільнішим" [152, с. 14].

Думку про те, що "штрих" є артикуляцією, висловлює Г. Зайцев у статті "Про сутність та зміст поняття "штрих" у виконавстві на баяні та акордеоні": "Штрих – це виконавська артикуляція, реалізована у звучанні конкретного музичного інструмента або голосу за допомогою різних елементів виконавської техніки" [56, с. 24].

Становить інтерес розуміння штриха М. Імханицьким: "*Штрих* – це характерна деталь артикуляції, що визначає в ній міру зв'язності-роздільності і акцентності-безакцентності кожного зі сполучених між собою звуків. Інакше кажучи, *штрих* – це конкретизація вимовляння музично-синтаксичного утворення на рівні фонетики" [60, с. 29].

У даному формулюванні є дуже важливе уточнення, що штрих – якість вимовляння, обмежена фонетичним рівнем. На його думку, "артикуляція – це характер вимовляння синтаксичних елементів музики, який визначається зв'язністю-роздільністю та ударністю-безударністю сполучених між собою звуків" [Там само, с. 6].

Таким чином, спроба розмежувати поняття "штрих" і "артикуляція" залишала більше питань, ніж відповідей. Порівняння визначення штриха й

артикуляції виявляло в них більше спільного, ніж відмінного. Тому логічно вважати штрих видовим виявом артикуляції.

Підтвердження такого підходу є у визначенні артикуляції в "Енциклопедичному словнику": "... спосіб виконання на музичному інструменті або голосом ... визначається злитістю або розчленованістю останніх. Основні види артикуляції – легато, стакато, портаменто, гліссандо. Технічно пов'язана з прийомами руху руки (її частин) при веденні смичка, ударі по клавіші. У разі співу артикуляція залежить від способу користування голосовим апаратом" [111, с. 43]. Тут прямо вказується, що основними видами артикуляції є штрихи: в акустичному (*legato*, *staccato* і т. д.) та в фізіологічному (спосіб виконання на музичному інструменті або голосом) аспектах.

Повернемося до поняття "артикуляція".

У деяких визначеннях музична артикуляція розглядається на рівні тонів або їх співвідношень [111, с. 43]. Терміном "артикуляція" музиканти часто позначають внутрішню організацію і взаємодію мотивів (за принципом членування чи об'єднання), елементів музичного процесу. Так, С. Шип вважає, що "артикуляція (від лат. *articulo* – виразно вимовляю) – це міра розчленованості і неподільності сусідніх тонів і фрагментів музичного інтонування" [175, с. 124].

Сфера проявів артикуляції іноді розширюється не тільки до рівня синтаксису, але й до масштабів музичної форми в цілому. Наприклад, І. Браудо зазначає, що "дію артикуляції можна спостерігати в явищах різних масштабів" [23, с. 19–20].

Цілком очевидно, що розуміння артикуляції сьогодні вже вийшло за межі тлумачення цієї проблеми традиційною теорією артикуляції, що сфера засобів вимови набагато ширша, ніж *legato* і *staccato*.

У сучасній теорії та практиці музичного виконавства є різні ракурси погляду на артикуляцію:

- це робота мускульних органів (органів артикуляції) виконавця у процесі реалізації музичного матеріалу;

- це легато і стакато, з одного боку, з іншого, рух і його пластика, різноманітні аценти, крещендо і димінуендо;

- це промовляння мотивів, членороздільність і об'єднаність як окремих тонів, так і цілих груп звуків мелодії і багатоголосого потоку музики;

- це штрихи-прийоми та способи їх виконання на інструментах, як, наприклад, історично сформовані штрихи у скрипковому виконавському мистецтві; буквено-складова артикуляція на духових; легато і стакато в органному виконавстві; тремоло на домрі; брязкання на балалайці; тремолянодо і вібрато на баяні та акордеоні і т. д.;

- це процес зв'язку звуків через легато і стакато, динаміку крещендо і димінуендо, мірний і прискорюваний темпи; процес, пов'язаний з акустикою

залу та інструмента; регулювання мас звучності відповідно до логіки музичної композиції.

Усе це розмаїття прояву артикуляції в теорії і практиці виконавства створювало досить строкате уявлення про предмет у цілому, що, безумовно, і ускладнювало осмислення проблеми артикуляції з точки зору музичної науки. Тому не викликає подив те, що вивчався не весь предмет у цілому, а лише деякі його сторони і явища, що лежать на поверхні. І як наслідок – відсутність єдиної платформи як у теорії, так і у практиці.

Зіставлення та узагальнення численних підходів до артикуляції з позицій "фізіологічного" та "акустичного" тлумачення надали можливість сформулювати визначення музичної артикуляції та штриха:

" – музична артикуляція – це художньо мотивована взаємодія розділення та об'єднання¹ елементів музичної тканини твору, що реалізується у звучанні музичного інструмента або голосу засобами виконавської техніки;

– штрих – це артикуляційний прийом, який визначає виразність звуків або співзвуч, а також характер їх зв'язності або роздільності, що реалізується у звучанні конкретного музичного інструмента або голосу"².

1.3. ПРО КОМУНІКАТИВНУ ФУНКЦІЮ МУЗИЧНОГО АРТИКУЛЮВАННЯ

Відомо, що механізми втілення засобів музичної виразності пов'язані з комунікативними властивостями останніх.

Так, на думку Л. Мазеля, "зміст художнього твору має бути відповідним чином доведено для сприйняття, тобто повідомлено ясно, цікаво і заразливо. У здійсненні цього і полягає комунікативний бік мистецтва" [92, с. 74].

У зв'язку з цим зупинимося на значенні понять "музична артикуляція" і "музичне артикулювання".

З поняттям "музична артикуляція" асоціюється все, що пов'язане з якістю, ясністю музичного вимовляння. Терміном "артикуляція" музиканти позначають і спосіб звуковидобування, і виконавську організацію елементів музичного тексту, і власне музичне звучання.

Незважаючи на те, що І. Браудо не дає чіткого розмежування понять "артикуляція" і "артикулювання", він усе ж зазначає, що "артикулювання музики – це використання в потоці виконання всього різноманіття засобів вимовляння, розмаїття, яке майстер виконавського мистецтва повинен детально

¹ Тут мається на увазі виконавський поділ музичної тканини не тільки по горизонталі, а й у фактурному (вертикальному, глибинному) співвідношенні голосів. Докладніше мова про це піде нижче.

² Дорохін В. Г. Принципи та фактори артикуляції у виконанні на баяні : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 / Дорохін В. Г. ; Нац. муз академія України ім. П.І. Чайковського. – К., 2010. – С. 5.

вивчити і яким повинен вільно володіти" [23, с. 10]. Таким чином, під "артикулюванням" тут розуміється саме музичне вимовляння¹.

У контексті комунікативного підходу перебуває визначення музичного інтонування В. Москаленка. Інтонування розуміється як "творча дія і якість становлення музичної думки, що призводять до її кристалізації в "інтонацію", в звукову реалію. Інтонування – це психологічний процес самого "вироблення" музичної думки" [108, с. 15].

У руслі такого підходу *інтонування* є процесом просування емоційних станів і становлення узагальненого образу-стану, а інтонація (звукова реалія) постає як результат психологічного процесу становлення музичної думки. У такому тлумаченні *інтонування* стає можливим аналіз творчих процесів на рівні слухового уявлення (у згорнутому і розгорнутому вигляді), розгортання музичної думки в звуко-вираженій формі, а також на рівні соінтонування в процесі сприйняття. У той же час саме у процесі розгортання музичної думки "внутрішня форма інтонування входить як основа в іншу, відкриту форму інтонування, яку, поряд із музичними уявленнями, характеризує реалізація музичної думки у звучанні". Тут мається на увазі "виконавське інтонування" [104, с. 85].

У теорії і практиці виконавства "музичне артикулювання" і "виконавське інтонування" в окремих моментах замінюють одне одного. Вони об'єднані загальною функцією смислоутворення, багато в чому використовують одні і ті самі засоби виразності, відображають процесуальність музично-мовного процесу, результатом якого є художня якість звучання.

Аналізуючи функціональні особливості "музичного інтонування", В. Москаленко запропонував структуру музично-інтонаційного акту:

інтонаційна модель → інтонування → інтонація.

Музично-інтонаційні моделі В. Москаленко розуміє як "засвоєні пам'яттю збірні (еталонні) слухові уявлення, які формуються способом узагальнення сприйняття музично-інтонаційного матеріалу, об'єднаного загальними ознаками" [104, с. 9].

У цьому контексті структура артикуляційного комунікативного процесу має такий вигляд:

артикуляційна модель → артикулювання → артикуляційний результат.

Поняття "музично-артикуляційна модель" включає, крім слухових уявлень передбачуваної якості звучання, й уявлення про характер моторних дій виконавця на конкретному музичному інструменті. Інакше кажучи, це модель

¹ Як правило, таке, що передбачає одночасне (паралельне) використання різних прийомів артикуляції.

слухомоторних дій, необхідних для втілення передбачуваного характеру звучання.

Щоб домогтися певної якості звучання, потрібен особливий прийом, спосіб взаємодії певних груп м'язів – органів артикуляції.

Це положення значуще і в мовному, і музичному артикулюванні. Проте якщо під органами артикуляції в мовленні маються на увазі "органи, що беруть участь в утворенні звуків мови, тобто різні частини людського організму, здатні функціонувати при вимовлянні звуків мови" [9, с. 294], то в інструментальному виконанні – це і м'язові органи, що беруть участь у звукоутворенні, і сам механізм музичного інструмента.

Робота органів артикуляції – це вимовляння. Однак не будь-яке вимовляння є процесом утілення художнього змісту, музичним вимовлянням. Наприклад, фізіологічне артикулювання може реалізовуватись як безглузде вербальне бурмотіння, так і бездумне "награвання" музичного матеріалу. Тому музичне вимовляння не виникає саме по собі, воно стає результатом музичних мисленнево-асоціативних процесів, а *музичне артикулювання* є безпосереднім процесом утілення передбачуваного характеру звучання.

Артикуляційний результат – це підсумкова якість звучання, результат артикулювання.

Таким чином, музичне інтонування відображає процесуальність психологічного, емоційно-сислового розгортання звучання (тону, настрою і т. д.), а музичне артикулювання є конкретним психомоторним актом, що втілює інтонаційну якість у звучанні. З цього приводу нагадаємо одне з тлумачень слова "тон": "Фізична якість звуку, яка визначається частотою ритмічних коливань напружених голосових зв'язок" [9, с. 476].

У даному контексті "виконавське інтонування" розглядає процеси музичного вимовляння як такі, що можуть виходити за межі тільки моторного акту, тобто в більш широкому аспекті, ніж "фізіологічне" розуміння "артикулювання".

Поряд з акустичною об'єктивацією музичної думки, однією з основних функцій артикулювання є його якісне донесення до слухача. Тут ідеться про комунікативну функцію артикуляції. Нагадаємо, що термін "музична артикуляція" походить від лат. *articulatio, articulo* (розчленовую, виразно вимовляю) [111, с. 43], що означає ясність і чіткість донесення.

У музичній концертній практиці виконавцю досить часто доводиться коригувати характер артикуляційних дій залежно від акустичних умов приміщення. Так, у приміщеннях із "сухою" (глухою) акустикою звук після моменту звуковидобування майже відразу згасає, не резонує через відсутність або недостатність природної реверберації. За таких умов характер артикулювання може значно відрізнятись від виконання у сприятливих акустичних умовах. У зв'язку з цим І. Браудо пише: "Якщо музика виконується в умовах сухої

акустики, виконавець повинен прагнути застосуванням глибокого "legatissimo" врівноважити недостатню реверберацію приміщення... Артикуляція може не тільки пристосовуватися в акустиці, також сама своїми засобами може викликати в нас "образ" певної акустики. Так, наприклад, піаністи вмiлим змішуванням тонів за допомогою педалі створюють враження атмосфери, враження віддаленого звучання, яке долітає до нас через простір" [23, с. 16].

Отже, в різних акустичних умовах потрібна інтонаційна якість звучання буде досягатися різним характером артикуляційних дій виконавця.

За умов відсутності реверберації у приміщенні виконавці часто штучно збільшують інтенсивність застосування прийомів природної і штучної педалізації. *Природну педалізацію* розуміють як нашарування звучання, викликане конструктивними особливостями інструменту (арфа, бандура та ін.) або застосуванням відповідної педалі на фортепіано. *Штучну педалізацію* розуміють як різні способи нашарування суміжних звуків (або співзвуч) – "legatissimo", що створюють (або посилюють) ефект реверберації, "вологоді акустики" (термін І. Браудо).

Нерідко виконавець змушений коригувати свої артикуляційні дії для зменшення неподільності звучання в акустичних умовах із надмірною реверберацією¹ ("вологодю акустикою"). Зі схожими умовами доводиться стикатися і під час студійного запису, коли навіть зовсім незначний сторонній шум може істотно відбитися на якості запису.

У виконавській комунікації головне призначення музичного артикулювання визначається особливостями виробництва звучання і його донесення. Вони міцно взаємопов'язані. Так, мотивація донесенням музичного повідомлення визначає спосіб і характер звуковидобування.

Артикуляційна техніка музиканта-виконавця значною мірою зумовлена можливостями його інструмента. У даному контексті основними засобами артикулювання О. Сокол вважає:

"а) інструмент, на якому здійснюється артикуляція, голосовий апарат людини (знаряддя, прилад для видобування звуків);

б) артикуляційні прийоми (дії, рухи, способи звуковидобування), за допомогою яких виконавець "вимовляє" моменти інтонаційного процесу;

в) середовище виконання (простір, оточення, сукупність умов звучання)" [152, с. 27].

Таким чином, музичне артикулювання є найважливішою комунікативною складовою виконавського інтонування.

Музичне артикулювання – це слухомоторні дії виконавця, спрямовані на вироблення і донесення музичної думки до слухача у процесі розділу та

¹ У тому числі й унаслідок штучної "підзвучки" електронними засобами.

об'єднання елементів музичної тканини засобами конкретного музичного інструмента"².

Музичний інструмент тут розуміється як будь-який із створених руками людини музичних інструментів, так і її голос.

1.4. ПРО ФАКТОРИ РОЗДІЛЕННЯ ТА ОБ'ЄДНАННЯ У ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОЦЕСІ

Відомо, що членування музичного висловлювання у виконавському процесі є одним з основних факторів комунікації.

На думку С. Шипа, "якщо слухач не може виділити в музиці яких завгодно частин, граней, зупинок, стадій руху, то він безнадійно "тоне" в суцільному потоці все нових і нових вражень. Вони витісняють один одного, але не створюють зв'язків, необхідних для сприйняття змісту музики. Саме так сприймається незнайома мова, коли слова зливаються в нероздільний звуковий ряд. Отже, виразність музичного мовного процесу є обов'язковою умовою його осмисленого сприйняття" [175, с. 127].

У цьому контексті звернемо увагу на родові ознаки артикуляції, що наводяться у словнику:

1. *Articulatim /artikulo/ adv.* 1) окремо, частинами; 2) чітко, докладно, пункт за пунктом.

2. *Articulosus, a, um /artikulus/ adj.* 1) вузлуватий; 2) розчленований; 3) подріблений, дрібний.

3. *Articulus, i, m /demim. до artus II/.* 1) суглоб; 2) член тіла (перев. палець); 3) *бот.* вузол, коліно; 4) уступ (*montium*); 5) частина промови, епі-зод, частина речення; 6) артикль, граматичний член; 7) момент, проміжок часу; *in articulo mortis* = у момент кончини; 8) частина, розділ; стадія, ступінь; 9) *юр.* випадок, ситуація; 10) *юр.* артикул, стаття, параграф, пункт [111, с. 42].

Тут присутні ознаки, які тією чи іншою мірою вказують на фактори поділу та об'єднання.

У музичному ж артикулюванні мова йде про взаємообумовленість в інтонаційному процесі двох протилежних тенденцій:

1) співвідношення (сполучення) між значущими компонентами зву-чання, тобто поділу (диференціації);

2) утілення цілості, тобто об'єднання.

Маючи на увазі створений композитором текст музичного твору, Л. Мазель зазначає, що "фактори розчленованості твору на великі і дрібні частини вельми різноманітні. Розчленувальне значення може мати поява

² Дорохін В. Г. Принципи та фактори артикуляції у виконанні на баяні : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 / Дорохін В. Г. ; Нац. муз академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2010. – С. 6.

нового музичного матеріалу, або початок повторення щойно викладеної побудови, або ж повернення попереднього матеріалу після нового" [92, с. 128].

Природно, що в моментах зміни або повтору засобів виразності передбачається певний характер поділу музичної тканини, що відповідає логіці розгортання художньо-емоційного стану.

В інтонаційному процесі взаємодія поділу та об'єднання обумовлена логікою системної організації музичного руху. Коли в результаті диференціації музичної тканини відбувається відокремлення ("відсікання") одного моменту звучання від іншого, то, як наслідок, виявляється автономна цілісність кожного з них. У свою чергу ця цілісність співвідноситься (порівнюється) з іншою цілісністю і, отже, розчленовується з останньою.

У процесі виконання всі окремі способи упорядкування підпорядковані інтонаційному контексту більш крупної цілісності, і навпаки, характер утілення останньої визначається характером її внутрішніх зв'язків (розділень і об'єднань). Цей процес щоразу неповторний, оскільки "... сприйняття і розуміння відносин між елементами музичної форми має тимчасову, процесуальну природу: в русі звукового матеріалу кожен момент звучання функціонально залежний від попереднього, і обумовлює подальший" [65, с. 9]. Як бачимо, ознаки диференціації виявляються у сполученнях звуковиражених станів. І оскільки тільки в співвідносних якостях звучання втілюється логіка смислотворення, саме поділ і об'єднання є основними факторами, за допомогою яких виявляються змістовно-виразна і комунікативна функції музичного матеріалу.

Відомо, що властивості і функції мовної інтонації достатньо повно і глибоко можуть застосовуватися в музиці. Тут мають місце і деякі термінологічні збіги. Якщо в мові існують фонемні, слова, фрази, речення, періоди тощо, то в музиці звуки-тони відповідають фонемам (за аналогією з фонемами *звуки-тони* іноді називають *тонемами*), мотиви – словам, а музичні фрази, речення, періоди схожі на завершені або відносно закінчені мовні побудови. Слід зазначити, що в музиці ця ієрархія зберігає своє значення як у вокальних, так і в інструментальних жанрах.

Якщо способи поділу за допомогою прийомів зв'язно-роздільного вимовлення звуків досить докладно представлені у працях І. Браудо, то розчленовування музичної тканини на різних масштабно-часових рівнях системної організації музичної тканини в методичних і наукових працях розглянуто недостатньо.

Згідно з концепцією Є. Назайкінського, у сфері сприйняття музичної форми виділяються *три* масштабно-часові рівні: "Перший із них ... умовно можна назвати фонетичним: він відповідає окремим звукам або складам. Другий назвемо синтаксичним. Це – рівень мотивів, фраз, речень" [114, с. 253]. Цілісність усього музичного твору автор відносить "до третього масштабного

рівня – рівня сприйняття більш крупних побудов або композиції в цілому" [Там само, с. 253].

У книзі "Логіка музичної композиції" Є. Назайкінський зазначає: "Деякі з типів організації оперують дрібними, короткими одиницями і відносяться до першого масштабного-часового рівня сприйняття, до фонічного шару. Така артикуляційна динаміка, процеси розгортання окремих звуків – звуковедення. Такі агогічні і внутрішньозонні інтонаційні відтінки. Вони найбільш тісно пов'язані з матеріально відчутною предметністю музики, з безпосереднім відчуттям звуків" [113, с. 72].

Як бачимо, рівень, раніше названий фонетичним, тепер називається фонічним. Водночас відомо, що способи утворення звуків мови та їх акустичні характеристики в мовознавстві вивчає саме фонетика, тому цей термін (фонетичний) будемо використовувати і надалі.

На відміну від уже висвітлених у науковій літературі способів зв'язно-роздільного вимовляння, питання, пов'язані з проявом тенденцій поділу та об'єднання на рівні тону, потребують спеціального розгляду. Подамо кілька думок.

"Потік музики не тільки об'єднує елементи – ноти, але тече і всередині самих нот. Нота, взята вокалістом, – це ціла гама якостей і відтінків. Нота вібрує, філірується, нюансує при цьому у своїх інтонації, динаміці, тембрі... Зазначена змінність ноти є невід'ємним і істотним виразним фактором музики" [23, с. 190–191].

"Встановлено, що різні типи ... артикуляції ... в художньому виконанні дають можливість управляти багатьма процесами музичного звуковедення – інтонаційними відтінками, ступенем гостроти атаки в різних штрихах, тембровими характеристиками звуку і динамікою" [114, с. 264].

"Розглянута в своїх внутрішніх властивостях нота сама є процесом" [19, с. 190].

На рівні тону такими складовими цього процесу є його початок, ведення (внутрішня частина) і завершення.

Б. Яворський пише: "Кожен звук має початкову артикуляцію (початок звуку) і кінцеву артикуляцію (припинення звуку), між якими знаходиться саме звучання *ordinario, tenuto*, резонувальне, філірувальне" [179, с. 13].

Стадії у виконавському вимовлянні, вказані Б. Яворським, повинні бути логічно співвіднесеними і утворювати художню "цілісність" тону.

Можливо, виключення Б. Яворським артикуляційного фактора з ведення звуку обумовлене специфікою фортепіано, органа, клавесина, де виконавець не має можливості диференціювати продовжене звучання.

У вокальному, скрипковому, баянному та інших виконаннях моменти ведення тонів можуть бути схильними до різних перетворень, що передбачає наявність як мінімум трьох артикуляційних фаз¹ на рівні тону.

Цікавий у цьому контексті приклад, який наводить Є. Назайкінський: "Для східного екзальтовано-мелосного співу характерні ... в кінці або на початку витриманого звуку – включення орнаментальних фігурок, що прикрашають" [116, с. 179].

Багато ознак розділення наводиться в класифікації штрихів на баяні М. Давидова, де у виконанні "сфорцандо" передбачається "різка, гостра атакіровка окремих звуків із раптовим спадом" [49, с. 40]. У "маркато" "твердість атаки звуку з різноманітним продовженням і завершенням" [Там само]. В основі "вібрато" лежить періодичність мікрофаз звучання, а отже, розділеність його складових елементів.

Таким чином, різні артикуляційні прийоми призводять до диференціації звучання на рівні тону. Парні відтінки звучання наділяються особливою звуковою якістю, особливою емоційною характеристикою і представляють "живий виразний процес інтонування" [23, с. 190–191].

У той же час наявні всі ознаки фактора об'єднання. Саме від характеру співвідношення подійних переживань звучання в часі залежить інтонаційна цілісність тонів (і в подальшому їх співвідношень). Цим багато в чому зумовлюються і загальний колорит звучання (фонізм), жанрові та стилістичні особливості музичної тканини. В цьому разі велике значення має фактор темпу. У повільних темпах (особливо в кантілені) характер початку, ведення і закінчення тонів стає більш сприйнятливим.

Найбільш мобільним засобом у перетворенні будь-якого з моментів звучання є гучність. Невипадково саме раптова зміна гучності в межах ведення тону є природним ("прямим") проявом акценту. Однак градації якості звучання можуть коливатися від майже непомітного (дещо "розмитого", затушованого) до помітного, раптового контрасту. Більш різке, раптове просторово-часове перетворення звучання протягом тону буде сприйматися як більш акцентне, що більшою мірою виражає поділ і, навпаки, менш контрастне – як менш акцентне і розділене.

Фактура, за визначенням Є. Назайкінського, – "це художньо доцільна тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини, яка диференціює й об'єднує за вертикаллю, горизонталлю і глибиною всю сукупність компонентів" [113, с. 73].

На відміну від рівня тону, при диференціації звучання у фактурі можна говорити про розчленування². Позиція, яка розкриває взаємодію факторів членування і об'єднування в фактурі, представлена в книзі Є. Назайкінського

¹ "Фази артикуляції – ... три частини артикуляції, тобто приступ (екскурсії), витримка і відступ (рекурсії)" [7, с. 491].

"Логіка музичної композиції". Наведемо ряд висловлювань цього вченого: "За типом членування фактура подібна до композиції, частини якої (компоненти в буквальному сенсі) теж можуть прозвучати відокремлено". І далі: "Для фактури специфічне членування просторове, тобто за вертикаллю і глибиною, а для композиції (як і для синтаксису) – часове" [113, с. 78]. При цьому дослідник зазначає, що у фактурі "глибинне розмежування при звуко-висотному реєстровому збігу нерідко виявляється головним фактором диференційованого сприйняття" [113, с. 79].

Не залишився без уваги автора і фактор об'єднання: "Членування у фактурі, як і в будь-якій іншій системі організації художнього цілого, є ніби зворотним боком її об'єднувальних можливостей" [113, с. 81].

Водночас Є. Назайкінський вважає, що саме в галузі фонізму "виявляє себе і фактура як спосіб організації звучання" [113, с. 72].

На думку автора, фонічний шар, – "це всього лише мить реального звучання, яке одразу зникає, ... тривалість безпосередньо відчутного сьогодення і є той масштаб часу, на який орієнтовано фонічне в музиці" [113, с. 52].

При цьому не можна не звернути уваги на деяке протиріччя. Якщо диференціація голосів в окремому акорді може бути втілена тільки засобами гучності (наприклад, у виконанні на фортепіано), то, приміром, у поліфонії ясність виконавського вимовляння голосів зумовлюється також характером їх тимчасового розгортання, в тому числі і неодноразовістю їх внутрішнього членування. А на інструментах, позбавлених можливості гучнісного виділення одного з голосів у багатоголосовій фактурі (орган, баян), прийоми горизонтального членування¹ часто є єдиними способами диференціації фактури.

У гомофонії міра "відтінювання" за глибиною акомпонементу і мелодії теж може повноцінно сприйматися тільки в умовах їх тимчасового розгортання.

Ураховуючи вищесказане, фактура надалі буде розглядатися нами як самостійний масштабно-часовий рівень у системі артикулювання, що має свою специфіку, поряд із фонетичним, синтаксичним і композиційним.

Відомо, що в музикознавстві, за аналогією до вербального мовлення, використовується поняття музичного синтаксису. *Синтаксичний рівень* – це "... рівень мотивів, фраз, речень" [114, с. 253]. Тут найменшою структурною одиницею є мотив.

Як зазначає Є. Назайкінський, "є в чистій мелодії і осередки, подібні за масштабами до слова. Це мотиви. <...> наявна структурна схожість **мотивів** зі **словами**. По-перше, вони подібні до слів за своєю протяжністю, за кількістю тонею. По-друге, мотиви, як і слова, містять один головний акцент, і він, так

² "І наявність граней, і збереження єдності призводять до одного результату – до членоподільності. Власне кажучи, це чудово відображено в самому терміні "членоподільність" [74, с. 259].

¹ Одним із прикладів може служити прийом "вісімки", запропонований І. Браудо в монографії "Артикуляція" [19].

само, як і в словах, може стояти на початку, в середині і в кінці. Як і в словах, він може наповнюватися внутрішнім інтонаційним рухом, якщо знаходиться під наголосом. У таких випадках виникає внутрішньоскладовий розспів" [116, с. 157].

Говорячи про мотиви, дослідник усе ж уточнює: "Правда, вони не мають багатьох корінних властивостей слова. Вони не мають конвенційного значення, позбавлені граматичних категорій роду, числа, часу, не розмежовуються на іменники та дієслова, прикметники і числівники, сполучники і вигуки, не відмінюються <...> в музиці зберігаються загальні тілесні контури слова. Музичні мотиви і за кількістю звуків-тонів, і за протяжністю нагадують на слух слова і цілком можуть бути названі музичними лексемами, хоча, можливо, в цьому і немає особливої необхідності. Головне – в тому, що ці тіні, або мелодико-ритмічні силуети слів, забезпечують слухові асоціації з промовою, дозволяють говорити про речитативну, декламаційну, оповідну мелодику.

Що ж до семантичної визначеності, то аналогія між словом і мотивом, звичайно, кульгає. Зрозуміло, "музикою не можна випросити і склянки води". Музичні мотиви, однак, – зовсім не порожні слова. Їх зміст не менш конкретний, хоча і не піддається опису. Він – в особливій, власне музичній сфері гарних сполучень, витончених фігур, проникливих звукових поєднань, ладової і гармонійної своєрідності. А у своїй сукупності, у своїх інтонаційних варіантах вони здатні передавати найтонші відтінки скарги, вольового напору, вимоги, близькі до ефектів мовної модальності (владності, впертості, образи, міркування, мрійливості тощо). Завдяки наявності музичних лексем виникають асоціації і з власне мовною синтаксичною логікою побудови речень – і синтаксичні смисли перерахування, перебору різних посилянь і висновку, що впливає з нього, посилення і уточнення аргументів, протиставлення" [116, с. 157–158].

Як відомо, вивченням форми і будови слів у мовознавстві займається морфологія. Музиканти розглядають рівень музичної морфології, розуміючи при цьому процеси членування і об'єднання всередині мотивів. Морфологічний рівень буде трактуватися як самостійний, поряд із фонетичним, фактурним, синтаксичним і композиційним.

До синтаксичних структур, на думку Л. Мазеля, відносяться структури, в яких виявляються співвідношення "мотивної повторюваності і неповторюваності (схожості і несхожості)" [93, с. 134].

Як уже зазначалося, прийоми розчленування можуть не тільки ділити музичну тканину на частини, а й виконувати функцію їх смислового об'єднання. Так, ступінь роздільності між тонами (або співзвуччями), посилення або послаблення гучності всередині структур підпорядковуються загальній логіці і мають єдиний план руху.

С. Шип у книзі "Музична форма від звуку до стилю" дає два визначення музичного синтаксису:

"1) *музичний синтаксис* (від грец. *syntaxis* – складання, упорядкування) – це порядок членування інтонаційного мовного потоку та виділення в ньому смислових елементів і побудов;

2) *музичний синтаксис* – порядок об'єднання елементарних інтонаційних форм в осмислений музично-мовний потік" [175, с. 127].

У самій ідеї сполучення періодичних і неперіодичних структур, підсумовувальних і роздроблених фрагментів, незалежно від їх послідовності, спостерігаються дві виконавські тенденції: членування і об'єднання. Якщо в одній частині синтаксичної формули відбувається тенденція до розчленування, то в іншій – до об'єднання.

В усвідомленні характеру співвідношення цих протилежних тенденцій у контексті художнього цілого і полягає суть проблеми вибору та втілення способів членування і об'єднання в мелодико-синтаксичних структурах.

У руслі вирішення цієї проблеми необхідно:

- по-перше, вибрати засоби вимовляння як періодичної (роздробленої), так і неперіодичної (цілісної) побудови;

- по-друге, знайти виконавські прийоми об'єднання періодичності з неперіодичністю. У цьому разі способи членування і об'єднання доповнюють один одного як у паралельному, так і в протилежному типах взаємодії.

Комплементарне застосування цих засобів і прийомів ґрунтується на принципі: "Важливий виразний ефект ... досягається ... за допомогою не якого-небудь одного засобу, а кількох або багатьох ..., спрямованих до тієї ж мети" [93, с. 41].

Необхідність компенсаторної кореляції зумовлена різними факторами, що обмежують використання будь-якого засобу.

У зв'язку з цим Л. Мазель зазначає, що "пауза, ритмічна зупинка, гармонійний каданс, завершення мелодійної хвилі, зміна тональності, тембру, регістру, динамічного відтінку – всі ці засоби можуть служити факторами розчленованості" [93, с. 128].

У виконавській практиці втілення членування і об'єднання на рівні музичного синтаксису часто здійснюється різними прийомами акцентування.

Як зазначає Г. Келдиш, акцент "створюється головним чином підсиленням (динамічний акцент, наголос), ... іноді збільшенням тривалості (агогічна артикуляція). Виконавські агогіка і динаміка виявляють акценти, виражені в нотному тексті мелодійним і ритмічним малюнком і змінами гармоній, у вокальній музиці також словесними наголосами. Розміщення акценту регулюється метром, але реальна акцентуація може відступати від метричної і суперечити їй ... Об'єднанню мотивів у фрази служать фразові акценти, що

несуть ритмічні функції арсіса і тези. З цими акцентами можуть не збігатися емоційні (емфатичні, патетичні), характерні й інші акценти" [111, с. 24].

Як бачимо, Г. Келдиш виділяє гучносно-динамічний і агогічний різновиди акценту. Крім цих різновидів, можна навести й інші "компенсаторні" варіанти акценту:

- перерва у звучанні перед тоном (або співзвуччям) часто призводить до акцентованого його сприйняття;

- ритмічне призупинення перед тоном (агогічна "відтяжка") або будь-якою іншою структурою порушує інерцію руху і акцентує тим самим увагу на подальшому звучанні.

Різні способи акцентування можуть застосовуватися залежно від виконавської задачі і можливостей музичного інструмента.

Застосування даних способів членування актуальне як усередині мотивів, так і на рівні мелодико-синтаксичних структур і між частинами твору. Такі моменти розчленування називаються *цезурою*.

Як показує виконавська практика, в масштабно-синтаксичних структурах тенденції об'єднання і розчленування виявляються рельєфніше, коли загострене акцентування в періодичній частині структури компенсується заспокоєнням акцентуації в неперіодичній¹, поступове посилення звучності протиставляється її ослабленню, прискорення – сповільненню, зв'язне вимовляння – розчленованому. Водночас у виконанні може одночасно простежуватися більш загальна тенденція до об'єднання всієї структури. Тут усі моменти членування і об'єднання всередині структури підпорядковуються логіці більш масштабного об'єднання.

На рівні музичного цілого (одночастинна композиція або частина циклу) завжди виявляється загальне тяжіння до єдності, об'єднання, яке розташовується ніби над окремими проявами розчленованості.

При виборі засобів акцентування особливу увагу слід приділяти специфіці музичного інструмента. Про це пише І. Браудо: "Процес інтонування на будь-якому інструменті здійснюється шляхом взаємодії як механіко-акустичних властивостей інструмента, так і різних засобів і прийомів виконавської виразності. Взаємодіючи, всі ці властивості і засоби дають якесь якісно нове утворення, синтез компонентів. Це дозволяє заповнювати, компенсувати недостатність будь-яких властивостей за рахунок взаємодії інших. Кожному інструментально-інтонаційному комплексу притаманна своя специфіка, в кожному є головні, стрижневі компоненти, які значною мірою виражають інтонаційну специфіку даного інструмента і групують навколо себе решту, менш специфічні" [23, с. 157].

¹ Якщо в одній частині синтаксичної формули спостерігається тенденція до розчленування, то в другій – до об'єднання.

У музикознавстві поняття "композиція" пов'язується з організацією художнього цілого, тобто виражає загальний логічний план музичної форми.

Звернемо увагу, що виконавська розгортка композиційного плану музичного твору здійснюється в розгорнутому художньому часі, в межах якого все набуває змістовного значення. І це передбачає комплексну організацію всіх виразних засобів.

Як зазначає Л. Мазель, "більш нижчі форми організації елементів і засобів музики, коли вони включаються в більш високі, хоча і підкоряються їм, не повністю розчиняються, не вмирають в них, а продовжують сприйматися і впливати також і самі по собі" [92, с. 123]. Ці закономірності простежуються і в музичному артикулюванні.

1.5. ФУНКЦІЯ ЖАНРОВИХ НАЧАЛ У ВИКОНАВСЬКІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ЦІЛОГО

Одним із факторів композиторської та виконавської організації художнього цілого є жанрова драматургія.

Загальновідомо, що жанр як художній феномен виключно важливий як для композиторської, так і для виконавської музичної практики. На думку Є. Назайкінського, "жанр – це цілісний типовий проект, модель, матриця, канон, з яким співвідноситься конкретна музика" [116, с. 95]. Згідно з його уявленням про функції, останні охоплюють різні сторони музики і в загальних рисах зводяться до наступних досить простих положень: 1) "функція – це роль, виконувана тим чи іншим компонентом у межах конкретної системи, в яку він входить; 2) функція визначається, по-перше, місцем розташування того чи іншого компонента в структурі цієї системи, а по-друге, його власними талантами і можливостями" [116, с. 95].

Жанрова драматургія в музиці нерозривно пов'язана з композицією. У межах композиції вже передбачаються співвідношення жанрових акцентів, характерність сполучень яких у загальному плані починає відноситися до відповідних композиційних типів. Таким чином, жанрова драматургія визначається як зумовлене художньою задачею чергування жанрових акцентів у музичному творі.

Усю кількість функцій, які виконуються тією чи іншою сукупністю жанрів, конкретним жанром або його окремими компонентами, згідно з Є. Назайкінським, можна умовно розділити на три групи: "До першої увійдуть комунікативні функції, пов'язані з організацією художнього спілкування. Друга об'єднає в собі тектонічні функції, які відноситимуться до будови жанрового цілого, перш за все до музичної форми. Третю групу утворюють семантичні функції" [116, с. 96].

У концепції С. Скребкова типи жанрових акцентів визначаються як жанрові начала¹. Вперше в музичній науці поняття жанрового начала з'явилося у працях С. Скребкова, присвячених стилю, і означало узагальнену якість, що об'єднує групи жанрів не за формами буття, а за їх музичним характером. Саме жанрові начала і цікавлять нас, у першу чергу, як фактори музичного артикулювання.

На думку С. Скребкова, "два з них є історично первинними: *танцювальність* (точніше – моторність, включаючи всі види танцю, маршу, передані музикою трудові рухи і т. д.) і *декламаційність* (вигуки, заклики, голосіння, речитація і т. д.). Третій тип – *аріозний розспів*, кантилена ..." [148, с. 17].

Аналізуючи жанрові начала у трактуванні С. Скребкова, Є. Назайкінський зазначає, що "<...> вони, з одного боку, утворюють типологію високого рівня узагальненості – типологію не самих жанрів чи жанрових груп, а якихось музичних якостей, які виявляють себе не тільки в межах якої-небудь однієї групи, а й далеко за її межами. З іншого ж боку, до них можна підходити і як до начал у генетичному сенсі слова. Адже виділені дослідником жанрові якості музичних тем є результатом тривалого історичного розвитку жанрів. Будучи легко розпізнаваними типами, вони відносяться також до якихось початкових музичних і навіть домузичних прототипів.

Поняття жанрових типів (або начал) у теорії музики добре співвідноситься з композиторською творчою практикою, де давно вже був освоєний досвід узагальненого відображення первинних жанрів" [116, с. 153]. Водночас "саме в музичних темах жанрова характерність виявляється значною мірою. Але введене С. Скребковим поняття трактується і більш широко, відносячи його до музики в цілому. Декламаційність, наприклад, виявляє себе не тільки в музично закруглених і яскравих темах, але й (до того ж навіть більшою мірою) в оперних речитативах, зовсім не утворюючи тематичних структур. Танцювальність, моторність можуть бути віднесені вже до вступних акомпанементних формул і виявляються слухом ще до настання музичних тем. Звичайно, кантиленність найлегше уявити пов'язаною, в першу чергу, з музичними мелодійними темами [116, с. 151].

До виділених С. Скребковим жанрових начал А. Сохор додав ще два: інструментальну сигнальність і звуковинахідливість (громи, спів птахів, шелести лісу тощо).

Відповідаючи на питання, що є загальною підставою для класифікації жанрових начал з точки зору енергетики творчого процесу, В. Москаленко зосереджує увагу "на жанрових генах або "родоводі" музичного інтонування" [107, с. 8]. Їх основою "є сама людина, точніше – властиві їй психофізіологічні можливості музично-творчого самовираження" [Там само].

¹ Але, як зазначає В. Москаленко, в подальшому С. Скребков "не надає цьому терміну самостійного значення" [104, с. 8].

На цій підставі виділені С. Скребковим жанрові начала (вони ж, у його розумінні, – типи музичного тематизму) В. Москаленко пропонує називати *жанрово-творчими началами* [104, с. 8].

На думку В. Москаленка, саме "трактування жанрових типів як *жанрово-творчих начал* дозволяє відчуту всю музично-жанрову систему як безпосередньо включену нашою творчою енергетикою у "виробництво" музичної інтонації, в музичне інтонування" [107, с. 9].

Дослідник зазначає, що в музичному виконавстві жанрово-творчі начала виступають у ролі **первинних інструментів музичного інтонування**, які спочатку закладені природою в тілі людини. Два з них – голосові. Це пісенні і декламаційні начала. Третє – моторика рухів нашого тіла. Але оскільки мова йде не тільки про моторику, але й про виразність рухів тіла, останньому пропонується назва "моторно-пластичне начало". Сюди входить весь комплекс виразності рухів нашого тіла, який сприймається зором, включаючи міміку, пантоміміку, танець і т. д.

"Первинні" інструменти музичного інтонування в своїй основі пов'язані з м'язовими рухами людського тіла. До таких інструментів відноситься і робота артикуляційних органів людини, органів її мовлення¹. Це збігається із розумінням артикуляції, яке прийнято в лінгвістиці. Нагадаємо, що артикуляцією тут вважається "робота органів мовлення для вимовляння звуку" [123, с. 28].

У музикознавстві панує інший підхід до явища музичної артикуляції. У більшості випадків ураховується почутий *результат* артикулювання, але ніби виноситься за дужки *тілесний механізм* артикулювання.

"Вторинними" є інструменти, "створені рукою людини для музичного спілкування штучні об'єкти: скрипка, рояль, кларнет, барабан і т. д." [107, с. 9–10]. Вони "в процесі виконання ніби зростаються з "первинними" – пісенним, декламаційним і моторно-пластичним – і стають продовженням створених самою природою їх виразних можливостей" [107, с. 10].

Жанрові начала – пісенне, декламаційне і моторно-пластичне – функціонують у виконанні на будь-якому вторинному інструменті на двох рівнях: по-перше, у плані втілення заключених в інтонаційному матеріалі конкретного музичного твору жанрових начал – пісенного, декламаційного і моторно-пластичного; по-друге, в організації необхідних для вираження цієї специфіки виконавських рухів. Останні, поряд із самим музичним інструментом, трактуються як *фактори артикулювання*.

На підставі концепції В. Москаленка цей підхід використовується як обґрунтування прийомів "музичного артикулювання", які варіюються відповідно до жанрової драматургії твору.

¹ Нагадаємо, що в фізіологічному (лінгвістичному) розумінні артикуляції мається на увазі саме "робота органів мови для вимовляння звуку" [9, с. 28].

Приміром, на *фонетичному* рівні "в кантиленному співі дійсно завжди ... важливі і звук, і тон, тобто і звучання голосу, спрямоване до чистоти тембру, нехай і не завжди досяжної, й інтонація, що підкоряється одночасно вимогам виразності та ясності звуковисотної організації" [116, с. 180]. Тут мова йде про "первинні" інструменти музичного інтонування.

У виконанні на "вторинних" музичних інструментах (таких як скрипка, баян, кларнет тощо) пісенному началу найчастіше притаманні м'яка атака, плавне ведення звуку, переважно м'яке його завершення. За спостереженням Є. Назайкінського, "legato ніби пом'якшує тверді, вибухові, глухі приголосні і навіть створює ілюзію внутрішньоскладового розспіву, за якого фігура з кількох тонів сприймається як рух інтонацій усередині єдиного складу і однієї голосної фонемі" [116, с. 181]. На відміну від пісенного, декламаційного початку властиві більш тверда атака звуку, переважно рівне, продовжене ведення та активне завершення, моторному – ударна атака, вкорочене ведення і (найчастіше) гостре, різке завершення звучання.

Способи музичного вимовляння на фонетичному рівні "вливаються" в більш масштабні і, ніби розчиняючись у них, активно формують відповідний характер утілення жанрових начал.

Реалізації пісенного начала на *морфологічному* і *синтаксичному* рівнях найчастіше відповідають м'який початок звучання відповідної масштабно-часової структури, переважно безакцентне, пластичне (найчастіше зв'язне) співвідношення між тонами (або співзвуччями) внутрішньої частини структури і гнучке завершення.

Утілення жанрових начал на рівні фактури залежить від багатьох факторів: типу фактури, специфіки музичного інструмента, акустичних умов приміщення тощо.

У виконавській організації художнього цілого музичного твору жанрові начала виявляються у найбільш загальних, домінуючих тенденціях артикулювання.

РОЗДІЛ 2

КОНСТРУКТИВНІ І ВИРАЗНІ МОЖЛИВОСТІ БАЯНА В РАКУРСІ МУЗИЧНОЇ АРТИКУЛЯЦІЇ

Популярність сучасного баяна пов'язана насамперед із суттєвою академізацією баянного мистецтва протягом останніх десятиліть: загальним рівнем професійної майстерності баяністів, значними успіхами в підготовці концертних виконавців і регулярними перемогами вітчизняних баяністів на міжнародних конкурсах, усесвітнім визнанням здобутків української академічної баянно-акордеонної школи, плідною науково-дослідною роботою.

Баян – інструмент із багатими музично-виразними можливостями, що відкривають перед виконавцями великі творчі перспективи. Соковитий, співучий звук, сила, барвистість поєднуються в цьому інструменті з динамічною гнучкістю і можливістю найтоншої філіровки. Водночас не викликає сумніву той факт, що брак знань щодо специфіки баяна може негативно позначитися на багатьох факторах теорії та практики баянного виконавства, в тому числі і на якості артикулювання. Саме аналіз конструктивних і виразних особливостей баяна в ракурсі артикулювання і є предметом нашого розгляду.

Як свідчать численні джерела, історія виникнення баяна бере свій початок від відомої всім гармоніки. Сучасний баян є принципово новою системою, яка відрізняється наявністю хроматично темперованого звукоряду в правій клавіатурі. Така система правої клавіатури отримала за кордоном назву "ллезької" і бере свій початок із 80-х рр. XIX ст. від віденських шраммель-гармонік.

Сьогодні правій клавіатурі відповідає ліва з повним набором хроматичного басо-акордового акомпанементу. Ще в березні 1897 р. в Італії вперше був запатентований інструмент, виготовлений Паоло Сопрані, конструкція лівої клавіатури якого вперше надала можливість за допомогою одних і тих самих голосів дванадцятиступенного звукоряду видобувати готові мажорні та мінорні тризвуки, а дещо пізніше – і домінантсептакорди. Згодом дана конструкція прижилась і в інших країнах.

На думку деяких дослідників, того ж 1897 р. інструмент із трирядною хроматичною правою клавіатурою і відповідним їй повним набором хроматичного басо-акордового акомпанементу з'являється і в Росії. Вперше така модель гармоніки була виготовлена в 1897 р. у Тулі відомим майстром із виготовлення гармонік, виконавцем Павлом Леонтіївичем Чулковим (1875–1932) і представлена там на кустарно-промисловій виставці. На тій самій тульській фабриці, яка належала братам Кисельовим, у 1904 р. почався серійний випуск

таких інструментів. Пізніше у хроматичному басо-акордовому акомпанементі лівої клавіатури з'являється домінантсептакорд, а у правій – розширюється діапазон. Того ж 1904 р. для місцевого виконавця Миколи Олександровича Бавріна (1879–1962) подібна гармоніка була виготовлена талановитим петербурзьким майстром Петром Єгоровичем Стерліговим (1872–1959). Ця гармоніка і отримала назву "баян".

Починаючи з 1907 р., активну пропаганду саме під цією назвою баян отримав завдяки зусиллям відомого петербурзького гармоніста Якова Федоровича Орланського-Титаренка. Цей музикант із надзвичайною наполегливістю почав рекламувати баян у різних анонсах, концертних афішах, програмках концертів, буклетах.

Вважаємо за необхідне зазначити ще одну важливу деталь у конструкції інструмента: дана система правої клавіатури ("петербурзька") відрізнялася від відомої нам "московської" системи. Хроматична послідовність звуків відповідала розташуванню пальців за звуками збільшеного тризвука.

Спочатку термін "баян" присвоювався різним діатонічним інструментам, проте більшою мірою він закріпився в Росії з хроматичною три-п'ятирядною правою клавіатурою і набором повного хроматичного басо-акордового акомпанементу в лівій. Звучання басів і акордів у лівій клавіатурі відповідало критерію точного унісону обох одновисотних голосів правої клавіатури, що звучать одночасно. Разом із тим при натисканні будь-якої кнопки на стиск або розтиск міха звучав один і той самий звук.

Слід зауважити, що назва "баян" у 1890-ті рр. давалася певним типам гармонік не за ознаками хроматичного звукоряду і наявності повного набору басо-акордового акомпанементу. Через одноголосне звучання язичків або ж строго унісонного налаштування двох одновисотних голосів, що одночасно звучать, основною звуковою властивістю цих інструментів був тембр. Характерною особливістю у звучанні перших баянів була відсутність різкості, пронизливості звучання, яке часто зустрічалось у більшості моделей гармонік. Це створювало рідкісну задушевність звучання, налаштовувало на особливу широту дихання, співучість, на передачу ліричної музики. Саме критерій співучості, задушевності тембру інструмента, широти його дихання і став основою баяна. Ця властивість і стала яскраво характерною національною особливістю баяна.

Як відомо, баян відноситься до групи язичкових клавішно-духових музичних інструментів і має помітну перевагу перед багатьма іншими інструментами – досить велику протяжність звучання. Великий ентузіаст і дослідник баянної специфіки, видатний педагог і музикант, а також один із перших академічних виконавців на баяні П. Гвоздев визначає баян з конструктивної точки зору як ручну гармоніку, що відноситься до групи язичкових клавішно-духових (пневматичних) музичних інструментів (таких як фісгармонія, акордеон, гармоніка, бандонеон, концертино і т. д.) [34, с. 26].

У конструкції баяна П. Гвоздев виділяє три компоненти, з якими пов'язане звукоутворення, звуковий пристрій, права і ліва клавіатури, міх.

До звукового пристрою він відносить металеві язички (голоси), набір пластин (планок), на яких кріпляться голоси, і резонаторні камери, на яких закріплені планки з голосами. Основою звукоутворювального пристрою інструмента є вільно проскакувальні металеві язички, жорстко прикріплені одним кінцем до масивної металевої основи (рамки), які коливаються у прорізах цієї основи під дією повітряного тиску. Язичок може рухатися лише в тому разі, коли струмінь повітря діє на нього з боку його прикріплення до рамки (при дії тиску з іншого боку він не рухається). Ця умова сприяла отриманню одного і того самого звуку на розтиск і стиск міха. У цьому разі потрібна пара однакових язичків, розташованих з обох боків двох однакових прорізів рамки. Таким чином, при розтиску міха коливатиметься язичок, розташований усередині резонатора камери, при стиску – зовні. Формування тембру звучання відбувається у спеціальному пристрої – резонаторі, що має вхідні камери для кожного язичка. Дуже важливо, щоб обсяг і форми цих камер строго відповідали частоті коливання кожного язичка, тоді вхідна камера зможе виявити у звуці характерні його якості, формантні¹ зони обертонів.

Саме від безпосереднього фізичного впливу виконавця на клавіатури і міх баяна залежить основне артикуляційне різноманіття музики. У свою чергу за допомогою впливу на міх відбувається тиск струменя повітря на звучні пластини – голоси, розташовані всередині інструмента. Необхідний тиск повітря в камері є невід'ємною умовою звукоутворення на баяні. Таким чином, в артикуляційному процесі від моменту "палець – клавіша" до моменту "звук" необхідна послідовність взаємозумовлених зв'язків: палець – клавіша – важіль – клапан – повітря – резонатор – планка – язичок – звук.

Права і ліва клавіатури – це дві самостійні, відмінні одна від одної системи передавального пристрою, який веде від кнопок (пальців виконавця) до клапанів інструмента, відкриває або закриває доступ повітря, його вплив на язички (голоси) і викликає звучання.

Механізми клавіатур баяна, їх ігрові властивості сприяють технічній рухливості пальців виконавця.

Податливість клавіш до різних видів туше у поєднанні з відповідними рухами міха дозволяє досягати великої різноманітності нюансів. Міх служить для регулювання тиску повітря в корпусі інструмента і подачі його через відкриті клапани в резонатори і на голоси.

Б. Єгоров за допомогою лабораторних досліджень виявляє наступну типову закономірність: рівні мінімальних тисків повітря, необхідні для початку коливання язичка, поступово підвищуються зі збільшенням частоти (висоти

¹ Форманти – найбільш яскраво виражені групи обертонів у спектрі звуку, завдяки яким він отримує відповідне тембральне забарвлення і повноту звучання.

звучання) останнього. Так, для отримання нюансу *p* у зоні високої теситури необхідний більший повітряний тиск, ніж у зоні середньої і низької теситури. Через це і зусилля у веденні міха будуть різними. Виконавцям і педагогам необхідно знати цю закономірність і, відповідно, з великою увагою ставитися до питань звуковидобування в різних регістрах правого і лівого звукорядів інструмента. Крім того, важливо враховувати і специфіку комбінаційних тембрових поєднань.

Професійним баяністам відомо, що тембр звуку визначається конструктивними особливостями інструмента і залежить від якостей матеріалів, з яких він виготовлений. Особливо важлива якість звучного пристрою – резонаторів із планками і язичками-голосами. Однак звукові властивості інструмента, якими б високими вони не були, не можуть бути використані виконавцем повною мірою без оволодіння ним відповідною технікою звуковидобування.

Зауважимо, що у вдосконаленні майстерності баяніста важливе місце належить якості оволодіння багатосистемними клавіатурами баянів – готових, виборних, готово-виборних (комбінованих). Відомо, що виробництво виборних інструментів почалося вже в 1905 р. на Тульській фабриці братів Кисельових. Такі моделі називалися "ліва по правій", оскільки клавіатури обох корпусів мали аналогічні звукоряди. Однак у масовій практиці великого розповсюдження виборні баяни на початку століття отримати не могли, оскільки були мало пристосовані для акомпанементу побутовому репертуару.

Фактично при грі на готово-виборному інструменті баяніст має справу з клавіатурами різних систем. Поєднання готової і виборної системи в одному інструменті і напівавтоматичне перемикавання з однієї системи на іншу за допомогою конвертера (регістра перемикача) дозволяє в необхідних випадках користуватися перевагою і тієї, й іншої клавіатури. Ліва клавіатура з готовими (стандартними) акордами і легкість її освоєння стали однією з причин масового застосування баяна. Водночас практика підтвердила необхідність вдосконалення готово-вибірної системи лівої клавіатури баяна, де поєднані переваги готової і виборної клавіатур. Вибірні баяни дозволили без спотворень гармонії виконувати класичні твори різної складності.

Безсумнівно, чистота, як і виразність, є необхідною естетичною категорією звучання. У цьому контексті слід зауважити, що поряд із позитивними якостями баян має і деякі недоліки. Зазначимо лише деякі поширені фактори, які негативно впливають на естетику звучання цього інструмента.

Так, звуки верхнього регістру бідні обертонами. Через це баян, звичайно ж, поступається скрипці, органу, а також фортепіано. Динамічно слабо звучать голоси верхнього регістру (особливо "готових басів"). При виконанні *legato* межі між такими звуками виражені нечітко, що змушує композиторів здебільшого уникати використання *legato* в басах.

Одна з найбільш характерних особливостей баяна – відмінність у звучанні двох його звукорядів. Механіка лівого півкорпуса, розташована ближче до його поверхні, приглушує звучання голосів, які знаходяться у його глибині. Щоб переконатися в цьому, досить програти два однакових звука – один на лівій клавіатурі, другий – на правій (якщо баян багатотембровий, а вибірна – двоголосна) і порівняти їх звучання. При однаковому туше і натягу міха динамічний рівень звучання голосу на виборній клавіатурі буде нижчим відносно правої клавіатури, атака звуку – більш м'якою. Роздільні штрихи, акценти звучать на виборній клавіатурі значно м'якші. Дана особливість баяна відбивається на "польотності" звуку і конкретності сприйняття звуковисотних ліній.

Як відомо, "польотність" звуку розуміють як його здатність зберігати свої основні якості на відстані (наприклад, у концертній залі). Самому виконавцю непросто визначити ці якості звучання. Перебуваючи в безпосередньому контакті з інструментом, він не може почути його звучання на відстані. Саме тому сприйняття виконавцем співвідношення рівнів звучання правого і лівого звукорядів неадекватне сприйняттю слухача (на близькій відстані ці рівні зближуються). Особливо помітна ця відмінність при грі на динаміці *forte*.

Зазначимо також, що партія правої руки зазвичай буває більш насиченою, ніж партія лівої. Тому поєднання двоголосного звукоряду вибірної клавіатури із застосуванням багатоголосих реєстрів (до чотирьох голосів в одночасному звучанні) на правому звукоряді вимагає ретельного обмірковування. Цю особливість інструмента враховують і композитори, які пишуть безпосередньо для баяна. Вони розподіляють фактуру так, щоб у звучанні правого і лівого звукорядів добре прослуховувалися всі голоси музичної тканини. Приміром, щоб показати хроматичний хід у лівій руці на *стаккато*, потрібно дещо поглиблювати характер туше. В іншому випадку навіть в ідеальній для баяна фактурі такий хід, як правило, виразно прослуховуватися не буде.

Слід зауважити, що дана особливість баяна актуальна при виконанні будь-якого музичного матеріалу. Незважаючи на те, що композитор значною мірою допомагає виконавцю, оптимально використовуючи акустичні, виразні можливості баяна, виконавцю-баяністу нерідко доводиться вести пошук засобів артикуляції, які могли б нівелювати відмінність у звучанні звукорядів. Ця проблема набуває більшого значення і нерідко виходить на перший план в умовах роботи з перекладання творів, написаних для інших інструментів, коли визначається можливість виконання на баяні тієї чи іншої п'єси. На жаль, на практиці це враховується далеко не завжди, тому численні перекладання поліфонічних творів звучать на баяні недостатньо якісно. Мова йде, насамперед, про великі органні полотна.

Не тільки учні, педагоги та концертуючі виконавці, а й слухачі, які постійно відвідують концерти баяністів, звикають до подібного репертуару і

вважають цілком правомірним його виконання на баяні. Дана тенденція зумовлена і тим, що баян сприймався як своєрідний маленький орган. Однак останніми роками ця думка значною мірою стала розвіюватися, і разом із цим великі органні полотна стали зникати з концертних програм баяністів. Для того щоб переконатися в достовірності цього твердження, досить програти будь-яку з великих органних фуг і спробувати проконтролювати звучання одного або кількох голосів, які виконуються на виборній клавіатурі в епізодах на динаміці форте з насиченою фактурою у правій руці. Не говорячи вже про інтонаційну виразність звучання цих голосів, у багатьох випадках буде складно проконтролювати навіть їх звуковисотну і ритмічну лінії.

Слід зазначити, що чимало проблем існує і при перекладаннях клавірної поліфонії, однак можливості баяна тут значно ширші. Інвенції, численні прелюдії і фуґи Й. С. Баха, поліфонічні твори Д. Шостаковича, Р. Щедрина, П. Хіндеміта і багатьох інших композиторів систематично включаються до навчального та концертного репертуару баяністів. Творчий підхід до використання особливостей будови баяна допомагає вирішувати навіть найскладніші завдання при перекладаннях, які іноді, здавалося б, не можна вирішити, досягти виразного вимовляння, високої естетики звучання. У зв'язку з цим зазначимо, що баяністи досить часто використовують прийом перенесення голосу, іноді частково, іноді повністю, з партії однієї руки в іншу – міняють їх місцями.

Як показує практика, при виконанні поліфонії на виборній клавіатурі одночасно можуть звучати, крім рідких винятків, тільки два голоси. Однак, хоча й досить рідко, застосовується незвичайний для баяна розподіл голосів, коли один із них звучить на правій клавіатурі, а три – на виборній. Таке перекладання, хоча й істотно ускладнює партію лівої руки, проте дозволяє досягти виразної інтонації мелодії в партії правої руки. Три голоси, які одночасно звучать на виборній клавіатурі, в даному випадку не заглушують одноголосну мелодійну лінію правої руки, навіть якщо і застосовується такий камерний регістр, як "фагот".

Як відомо, *естетика звучання інструмента* – поняття комплексне. Воно включає серед інших такі компоненти, як чистота звучання, динаміка, тембральне забарвлення. Слід підкреслити, що чистоту звучання навіть добре настроєного баяна часто хочеться покращити. Якщо програти, наприклад, який-небудь інтервал або тризвук у верхньому діапазоні на одноголосному регістрі на динаміці *piano*, звучання буде досить чистим. Проте із збільшенням рівня гучності починають прослуховуватися різні комбінації тону, що "забруднює" його звучання й ускладнює сприйняття звуковисотності. На октавних регістрах аналогічні співзвуччя звучать ще менш чисто. Іншою особливістю баяна, що впливає на чистоту звучання інструмента, є детонація голосів. Ця особливість інструмента найбільш помітна при виконанні низьких звуків на динаміці *forte*, при використанні регістра "фагот". Постійне звучання в три октави

чотириголосних басів, звуковисотні спотворення при виконанні мелодичних ліній, викладених у різних октавах, також негативно відображаються на чистоті звучання інструмента.

Практика провідних виконавців-баяністів підтверджує камерну природу інструмента, який прекрасно звучить на тихій і середній динаміці. Відповідно до цього повинен виховуватися і слух баяніста, який сприймає в динаміці не стільки абсолютну силу, скільки її художнє і психологічне мотивування.

Однак як у виконавстві, так і в педагогічній практиці досить часто виявляються негативні тенденції, які свідчать про брак уваги баяністів до цих питань. Наприклад, намір витиснути з інструмента максимальне *forte*, незалежно від художньої доцільності, сприймається часто як неодмінна ознака "яскравої гри". Ця тенденція, характерна для деяких баяністів, часто заважає їм знаходити шляхи, які могли б згладити, нівелювати недоліки інструмента замість їх посилення. У зв'язку з цим слід зазначити важливість виховання чутливості слуху у виконавця до співвідношення динамічних рівнів, а не виховувати у нього здатність "витискати" динаміку *fortissimo*. Саме це призводить до спотвореного звучання інструмента. Відомо, що виконавець, який вміє грати на динаміці *pianissimo*, як правило, переконує слухача в епізодах із щільним звучанням своїм *mezzo-forte* більше, ніж той, хто постійно грає на середніх і гучних динамічних рівнях, а в кульмінації прагне "витягнути" з інструмента його максимальну звучність.

Із негативних тенденцій у використанні реєстровки слід указати на надмірне захоплення октавними реєстрами. Ніхто не може заперечувати переваги цих реєстрів. Це широкий звуковий спектр, можливість досягнення більшої, ніж на інших реєстрах, сили звуку, темброва різноманітність. Однак за невиправданого або дуже частого їх застосування ці ж переваги можуть стати перешкодою в досягненні виразної артикуляції, чистоти вимовляння. Особливо "брудно" звучать ці реєстри в дисонуючих акордах на динаміці *forte*. Сприйняття звуковисотного тут зводиться до мінімуму і наближається до сприйняття кластера, а голоси, які одночасно звучать на виборній клавіатурі, практично не прослуховуються.

Октавні реєстри і при менш насиченій фактурі часто погано поєднуються із звучанням вибірної клавіатури як тембрально, так і динамічно, а в окремих випадках спотворюють фактуру. Приміром, у перекладаннях одноголосся звучить на цих реєстрах у двох або трьох октавах одночасно. У поєднанні з унісоном на виборній клавіатурі це може привести до перехрещування октав (при тісному розташуванні), невиправданого звуження або розширення відстані між мелодійними лініями, які виконуються на правій і лівій клавіатурах (при широкому розташуванні). Все перераховане підкреслює необхідність ретельного обмірковування доцільності вибору тих чи інших багатоголосих реєстрів, особливо октавних.

Зворотна картина спостерігається у використанні одноголосних і унісонних реєстрів. Обмежене їх застосування пов'язане, мабуть, із невимогливим ставленням баяністів до чистоти звучання і прагненням до зовнішнього ефекту у виконанні. Переваги цієї групи реєстрів полягають у кращому їх поєднанні зі звучанням вибіркової клавіатури. Цей фактор, на жаль, береться до уваги не завжди. На відміну від октавних реєстрів, використання у правій клавіатурі одноголосних і унісонних реєстрів у поєднанні з лівим звукорядом сприяє більш виразному вимовлянню, широким можливостям гри на *piano*, яскравим тембральним характеристикам. Природно, що ці твердження не є догмою і можуть істотно коригуватися у практичній діяльності.

В інтерпретаційному процесі застосування будь-якого засобу визначається його художньою необхідністю. Наведені вище протиставлення (гри на динаміці *forte* – гри на динаміці *piano*, октавних реєстрів – одноголосним і унісонним) не викликані бажанням якось зменшити значення перших. Це є лише реакцією на існуюче у виконавській практиці часте нівелювання використання других.

Зауважимо, що будь-які побічні шуми "забруднюють" звучання баяна знижують враження навіть від яскравої в музичному відношенні і технічно досконалої гри. Найбільш поширені – стукіт клавіш, клапанів, боринів міха при перемиканні реєстрів. До них можна віднести і гучне дихання виконавця, яке нерідко чути навіть у залі. Непривабливість звучання баяна в естетичному плані часто викликана також великими перепадами динаміки в короткому музичному просторі (іноді на одному-двох звуках), перебільшеними жорсткими, різкими акцентами, грубою атакою звуку, невмінням його філірувати.

Часте і не завжди виправдане в художньому плані перемикання реєстрів призводить, як правило, до тембральної строкатості, а нерідко – до грубого і примітивного звучання інструмента. Відомо, що, незважаючи на наявність на сучасному концертному баяні максимум п'ятнадцяти механічних перемикачів реєстрів, кількість тембро-динамічних нюансів, фарб практично не обмежена. Основне завдання виконавця в цьому плані полягає в розкритті різноманітних яскравих можливостей усередині кожного з реєстрів, в органічному використанні всіх їх тембральних особливостей для вирішення конкретних художніх завдань. Такий підхід сприяє розвитку у баяніста не тільки виконавського слуху, але і техніки звуковидобування.

Творче переосмислення конструктивних і виразних можливостей баяна з позицій артикулювання дозволить баяністу реалізувати широкі можливості звукової палітри інструмента, досягти необхідної якості звучання виконуваної музики. Однак, незважаючи на помітний прогрес у технічній оснащеності баяністів, особливо у плані рухливості ігрового апарату, стабільності і впевненості у грі, естетика звучання залишається одним із найбільш уразливих місць в усіх ланках навчання гри на баяні. Недооцінка цієї найважливішої у грі

на будь-якому музичному інструменті якості не тільки перешкоджає розвитку баяна, а й ставить під сумнів його майбутнє як камерно-академічного інструмента.

Однак недоліки, порівняно з перерахованими вище можливостями, не зменшують значної цінності цього музичного інструмента.

Зауважимо, що співучість – найважливіша якість будь-якого інструмента. Одне з основних достоїнств баяна – можливість управляти звуком на всій його протяжності. Ю. Акимов у збірці "Баян і баяністи" справедливо зазначав: "... Якщо ми розглянемо з точки зору артикулювання, тобто керованості звуком, орган, фортепіано і баян, то перевагу ми повинні надати баяну" [5, с. 89].

За співучістю звуку баян наближається до скрипки. Музична фраза і штрихи на баяні майже так само залежать від руху міха, як характер звучання скрипки залежить від прийому руху смичка. Не випадково роль міха при грі на баяні порівнюють з роллю смичка у скрипалі чи дихання у співака.

Слід зазначити, що скрипкова педагогіка мала певний вплив на баянну методику. Багато спільного у скрипки і баяна в звукоутворенні. Так, акцент на смичковому інструменті виконується за допомогою посилення натиску смичка, швидкого проведення смичка, кидка або удару. Таку ж паралель можна привести у зв'язку з утіленням основних видів міхо-клавішного артикулювання на баяні: посилення натиску міха, швидкого його проведення, ривка у співвідношенні з пальцевим туше (натиск, поштовх, удар). Скрипалі вважають, що смичок після виконання *димінуендо* не знімається зі струни негайно ж після настання паузи, а залишається лежати на струні ще деякий час. У баянній методиці часто наголошується на необхідності припинення звуку за рахунок зупинки руху міха.

Слід зазначити, що баян, як у конструкції голосів, так і в способах звуковидобування має багато спільного з органом. У зв'язку з цим дослідник В. Зав'ялов пише: "Металеві язички, механічна подача до них повітря та темброві регістри, що застосовуються на органі, а потім і в фісгармонії, послужили прототипами для створення гармонік (згодом – баяна). Як на органі, так і на баяні сила звуку не залежить від сили натиску на клавіші. *Legato* досягається за рахунок постійного тримання пальців на клавішах. Як і на органі, на баяні застосовується динамічне насичення і розрідження ряду звуків без зміни струмини повітря (найчастіше це зустрічається при грі підголосків на тлі витриманих звуків) ... – подовження і вкорочення звуків при їх рівномірному чергуванні" [55, с. 17].

Водночас автор вказує і на відмінності: "Якщо при відтворенні будь-якого звуку органіст не має можливості змінювати струмені повітря за своїм бажанням, а тому і змінювати силу звучання окремих голосів у процесі їх витримання, то на баяні, завдяки конструкції міха, це можливо. ... Органісти для показу провідних голосів користуються різними способами поділу звуку

або застосовують тембри і пристосування. На баяні виділення окремих голосів іноді проводиться за рахунок зміни тембру – перенесення мелодії або підголоска з правої клавіатури у вибірну частину, октавного подвоєння голосів, неповного натиску клавішею для другорядних голосів (найчастіше такий прийом застосовується на лівій клавіатурі), а також різного ступеня зв'язності – роздільності, ударності – безударності. Голоси при грі на баяні можна виділяти і шляхом випереджального їх виконання (в інтервалах, акордах, підголосках). Якщо ж говорити про більшу чи меншу силу звуку при грі на баяні, то вона залежить від інтенсивності струменя повітря" [55, с. 17–18].

Зауважимо, що конструкція хроматичної клавіатури баяна дає ряд технічних переваг порівняно, наприклад, із клавіатурою органного типу. На баяні зручніше виконувати гамоподібні, одноголосі інтервальні та акордові пасажі однією рукою, а хроматичні акорди можуть виконуватися при одному положенні кисті. На правій клавіатурі може використовуватися однакова аплікатура відповідно до трьох основних рядів. Компактність розташування звукорядів сприяє виконанню різних типів фактури.

Для натиску клавіші на баяні потрібні менші зусилля виконавця, ніж, наприклад, на фортепіано. Це дозволяє баяністам показувати легкість при швидкій грі. Якщо піаніст при грі, натискаючи на клавіші, забезпечує удар молоточка по струні і тому особливу увагу звертає на "взяття" звуку, то баяніст натискає на клавішу для того, щоб відкрити клапан голосника, а відтворення звуку пов'язане з рухом міха – подачею повітря до голосів (язичків). Тут важливу роль відіграє узгодженість натиску на клавіші і ведення міха. А якщо врахувати розмаїття способів торкання клавішею (туше) та ведення міха в процесі виконання звуку, то можна говорити про великі виразні можливості баяна – інструмента, що має своєрідну конструкцію.

Сучасні баяни різних систем – одні з найбільш досконалих і поширених видів гармонік. Створення цих інструментів – результат тривалого і важкого шляху, яким пройшла ручна гармоніка від примітивних моделей до класичного інструмента концертної естради. Вони акумулювали в собі все найкраще, що з'являлося в моделях сільського і міського типів за всю історію гармоніки.

Сучасний готово-виборний багатотембровий баян конструктивно сформувався на території колишнього Радянського Союзу в 60-х рр. минулого століття. Що стосується змін, пов'язаних із конструкцією механіки або звучних частин, то різноманітні експерименти проводяться майстрами в домашніх умовах і в масове виробництво майже не впроваджуються.

В останніх варіантах конструкції баянів ідеться про зручність виконавця під час гри, розширення діапазону і поліпшення акустичних характеристик інструмента. Однак тут неминуче хоч і незначне, але збільшення ваги баяна, яке також можна компенсувати шляхом заміни латунних планок дискантів (високих голосів правої клавіатури) на дюралюмінієві.

Експерименти, пов'язані з удосконаленням інструмента, тривають і сьогодні. Звернемо увагу на деякі новаторства в конструкції сучасного баяна. На сьогодні у конструкціях баянів застосовуються більш легкі, міцні і зносостійкі матеріали (різні сплави з використанням титану, більш легких сортів деревини тощо).

Одне з важливих удосконалень утілило в конструкції багатотембрового готово-вибірною баяна "Русь" тульські майстри-конструктори. Воно стосується невеликого розширення діапазону інструмента вниз. Відомо, що найнижчий звук звичайного баяна – "мі" контроктави, проте баян "Русь" має ще чотири клавіші на лівій клавіатурі – "мі-бемоль", "ре", "ре-бемоль", "до", що дає значно більші можливості при перекладенні і виконанні органних творів. Зазначимо, що тринадцятизвучний діапазон чотирьох- або шестиголосних басів не дозволяє точно дотримуватися октави в партії органної педалі. Нова конструкція практично знімає цю проблему.

Крім цього, на сьогодні існує варіант конструкції звучних частин усередині лівого півкорпуса інструмента, розроблений професором РАМ ім. Гнесіних В. Семеновим і реалізований силами італійських і російських майстрів-конструкторів. Цей варіант передбачає збільшення висоти планки і резонаторних камер діапазону вибіркової клавіатури, причому тільки з одного боку, що дає нове темброве забарвлення звучання лівої частини баяна. Така конструкція викликає великий інтерес і дає перспективу розвитку інструмента, оскільки істотно змінює на краще звучність баяна, ще більше збагачує його тембр.

Для того щоб конструкція лівої механіки дозволяла активніше і ширше використовувати перший (великий) палець лівої руки і грати ним на другому і навіть третьому рядах, сконструйовано скіс у лівій клавіатурі, зокрема на крайніх трьох рядах готово-вибірною клавіатури. Інструмент із такою лівою клавіатурою виготовлений на московській фабриці фірми "Юпітер" (колишня Московська експериментальна фабрика музичних інструментів). Експериментальні варіанти конструкції, подібні до цього, не мають побічних ефектів, таких як збільшення ваги або об'єму інструмента, тому можуть бути використані в масовому виробництві (на замовлення виконавця), до того ж це нововведення має низку переваг, пов'язаних із розширенням можливостей лівої руки виконавця.

Творчо до цих питань підходять і зарубіжні конструктори. До найбільш яскравих нововведень можна віднести педаль у конструкції лівої механіки, яка функціонує частково за аналогією з фортепіанною. На сьогодні такі інструменти випускаються італійською фабрикою "Mengini". Слід зазначити, що подібний пристрій для правої клавіатури було винайдено і в Росії майстром Є. Нагорновим у 1982 р., але масове поширення він не отримав. Розглянутий пристрій (педаль) дозволяє затримувати зняття однієї або кількох нот на

основному і допоміжному рядах басів, у результаті чого клавіша "западає" до моменту натискання наступної на тих самих рядах. Завдяки цьому можливості виконання різних творів із насиченою фактурою в партії лівої руки значно зростають (наприклад у деяких органних творах).

Відомою італійською фірмою "Pigini" для виконавця з Франції Жана Марка Фабіано сконструйований інструмент, у якому всі регістри-перемикачі в механіці правого звукоряду розташовані під підборіддям виконавця. Дане пристосування дає можливість виконавцеві під час гри не відволікатися на перемикання маловикористовуваних регістрів правою рукою. З практичного досвіду відомо, що на традиційних багатотембрових баянах ("Юпітер", "Україна", "Тула", "Мир" тощо) більшість виконавців використовують переважно перемикачі, розташовані під підборіддям. Однак нерідко при виборі того чи іншого тембру надається перевага менш "звучному", але більш доступному для перемикання підборіддям.

У деяких баянах з'явився додатковий (5-й) голос у конструкції правого півкорпуса. Тут додатковий штучний обертон налаштований як квінта через октаву до основного тону. Масове виробництво таких інструментів налагоджено на фабриці "Bugari" в італійському місті Кастельфідардо. Такі експериментальні інструменти виготовлялись і в Росії на баянній фабриці "Мелодія" (м. Тула), Московській експериментальній фабриці музичних інструментів (баян сконструйований В. Колчиним для відомого українського баяніста-віртуоза В. Бесфамільнова), на фабриці музичних інструментів у Санкт-Петербурзі (акордеони), Воронежській фабриці музичних інструментів "Акко", майстром-конструктором О. Сизовим зроблений подібний інструмент для В. Галкіна. На жаль, цей пристрій додає кількість регістрів-перемикачів у конструкції правої механіки, що впливає на збільшення ваги інструмента, а іноді і його розмірів. У свою чергу завдяки такій реконструкції баяна з'являється кілька нових тембрів.

Майстрами-конструкторами впроваджуються і деякі інші зміни (на замовлення виконавця), зокрема збільшення товщини наймасивнішої (басової) планки інструмента до 6–7 мм. Це також плідно позначається на звучанні баянного баса, звук якого стає потужнішим і водночас м'якшим з тембрального боку. Крім того, часто переробляється перехід у баритоновій частині діапазону вибіркової клавіатури: звуки "фа" і "фа-дієз" контроктави, налаштовані спочатку в октаву, перебудовуються в унісон, що дає тембральну єдність усього діапазону вибіркової клавіатури.

Усілякі конструктивні механічні рішення (педаль, варіанти розташування регістрів-перемикачів) або додавання звучних деталей (квінта у правій клавіатурі, багатемброва ліва) можна розглядати лише як варіанти конструкції вже сформованого загальноприйнятого зразка інструмента, в якому кристалізувалися найбільш значущі і необхідні для повноцінної виконавської творчості

конструкторські ідеї. Використання цих варіантів залежить від бажань і творчих прагнень виконавця, до того ж вони не мають кардинально-революційного характеру в розвитку конструкції баяна.

Загалом, оцінюючи побажання сучасних виконавців, можна зробити висновок, що основна тенденція в конструктивному розвитку баяна як сольного музичного інструмента спрямована на незначне розширення вже існуючої конструкції. Зазначимо, що виконавцям-баяністам досить складно відмовитися від п'ятого ряду на правій клавіатурі або від сурдини, вбудованої в лівий півкорпус. Усі доопрацювання і нововведення мають свої позитивні ефекти, що створюють для виконавця додаткові зручності при грі. Приміром, так званий "помилковий гриф", або "крило", що кріпиться до задньої частини правого півкорпуса інструмента, додає стійкості при великому розтиску міха, а розташовані під ременем лівого півкорпуса поріжки зменшують тиск на руки об ремінь під час гри у верхньому або нижньому регістрах, що також позитивно позначається на відчуттях виконавця.

Якщо розглядати можливості виконавця в контексті сучасної конструкції баяна, то, безсумнівно, ті інженерні новаторства, які з'явилися останніми роками, дали велику перспективу в подальшому технічному вдосконаленні гри на цьому інструменті. Значне зменшення ваги як лівого півкорпуса, так і всього інструмента в цілому, досягнуте завдяки впровадженню в конструкцію лівої механіки сплавів на основі титану, набагато знижує фізичні витрати виконавця під час занять і гри на сцені. Крім того, покращена якість механіки (правої і лівої) інструмента, підвищена їх безшумність, зносостійкість і надійність, що дає перспективу у сфері розвитку не тільки дрібної техніки, але й артикуляційної точності, філігранності і тонкощів при використанні всієї палітри штрихів. Таким чином, здавалося б, уже сформований із конструктивної точки зору баян як музичний інструмент сьогодні стає ще більш досконалим і в акустичному сенсі, у сенсі звучання. Доданий до цього рівень сучасного виконавства на баяні дозволяє сподіватися на те, що і цей інструмент займе гідне місце у світовому класичному інструментарії поряд із фортепіано, скрипкою, органом тощо.

Уже сьогодні для баяна пишуть музику композитори зі світовим ім'ям. Нові можливості для втілення своїх задумів знаходять у якостях цього інструмента і сучасні молоді українські, російські та зарубіжні композитори. Новий етап у розвитку виконавства на баяні (а разом із тим і його конструкції) пов'язаний із становленням у нашій країні системи вищої музичної освіти для виконавців на народних інструментах. Істотні зміни відбулися у всій системі музичного виховання і навчання баяністів, кардинально змінився репертуар, просунувся у своєму конструктивному вдосконаленні баян, зокрема його готово-виборний варіант – найбільш досконала конструкція хроматичної гармоніки. Цей інструмент, зберігаючи всі достоїнства колишніх конструкцій,

безмежно розширив можливості виконання найрізноманітнішого оригінального репертуару і дозволив грати в оригіналі багато шедеврів органної та фортепіанної літератури, що значно збагатило сферу діяльності виконавців-баяністів. З упевненістю можна сказати, що баяністи успішно подолали період "техніцизму" в освоєнні нового інструмента і піднялися до рівня глибокого проникнення у стиль, художній зміст і форму виконуваних музичних творів.

У результаті розвитку баяна як інструмента з новими музично-технічними властивостями, вдосконалення виконавства і більш широкого застосування оригінального репертуару баян утвердився як самостійний інструмент, що має власне "обличчя". Технічне удосконалення інструмента значно розширило спектр його виражальних можливостей. Розширення загального діапазону, збагачення тембровими регістрами лівої і правої клавіатур сприяє більшій поліфонізації і "оркестровості" баянної музики. Унікальна звукова виразність цього інструмента дозволяє втілювати на ньому найрізноманітніші інтонаційні стани. Сьогодні у виконанні баяністів звучить високохудожній оригінальний репертуар, де використовуються специфічні прийоми гри.

РОЗДІЛ 3

АРТИКУЛЮВАННЯ ЯК ФАКТОР ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ЦІЛОГО НА БАЯНІ

У цьому розділі здійснюється порівняльний аналіз артикулювання на баяні в контексті художньої цілісності музичного твору.

Оскільки в репертуарі баяністів часто використовуються перекладання творів, написаних для інших інструментів, як приклад для ілюстрації обрано "Рондо-каприччіозо" Ф. Мендельсона у виконавських версіях І. Гофмана (фортепіано), Т. Гольдфарб (фортепіано) і В. Бесфамільнова (перекладення для баяна)¹.

Другим твором для ілюстрації є "Концертна Партита № 2" (у стилі джазової імпровізації) В. Зубицького. Ми порівнюємо виконання цього твору В. Зубицьким і К. Жуковим.

У процесі виконавського аналізу робиться акцент на взаємодії двох ракурсів артикулювання: запровадженні жанрових акцентів і особливостях утілення факторів поділу та об'єднання. Зосереджено увагу на двох позиціях виконавської організації художньої цілісності:

- 1) крупномасштабній організації частин цілого;
- 2) організації музичних побудов інших масштабних рівнів.

3.1. ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ "РОНДО-КАПРИЧЧІОЗО" Ф. МЕНДЕЛЬСОНА

"Рондо-каприччіозо" Ф. Мендельсона є суцільно-циклічною композицією. Пісенному характеру вступу протиставляється моторна основна частина з яскраво вираженими рисами скерцо.

Твір в образному плані пов'язаний із шекспірівським "Сном літньої ночі". Він починається мі-мажорним *Andante*, де панують глибокі ліричні почуття. Несподівано пристрасно-схвильовані красномовні "зізнання" завмирають, і починається стрімке мі-мінорне *Presto* з кружлянням персонажів і мигтінням примарно-фантастичних видінь.

Вступ і основна частина мають самостійний композиційний план розгортання тематизму і розстановки жанрових акцентів.

¹ Орієнтиром для цього виконання став нотний текст перекладення для баяна В. Бесфамільнова, в якому збережено всі авторські ремарки Ф. Мендельсона.

Вступ має просту тричастинну форму. Тут представлені кантиленність і декламаційність. Наводимо схему формоутворення і послідування жанрових начал, де кантилена, як бачимо, переважає (табл. 3.1).

Таблиця 3.1

Схема формоутворення і послідування жанрових начал у вступі "Рондо-каприччіозо" Ф. Мендельсона

| Проста тричастинна форма | Вступ | а | Б | а1 |
|---------------------------------|--------------|-----------|------------|-----------|
| Жанрова композиція | Кантилена | Кантилена | Декламація | Кантилена |
| Такти | 1–4 | 4–12 | 12 – 21 | 22–26 |

Форма в основній частині рондоподібна, а точніше – подвійна тричастинна з кодою. Основними жанровими акцентами тут є: скерцозність у тричастинному рефрені (А; А1), пісенність в епізодах (В; В1) і токатність у коді (С). Домінує в рондо моторний початок. Пропонуємо схему формоутворення і послідування жанрових начал (табл. 3.2).

Звернемося тепер до виконавських версій, зосередивши увагу на схожості і відмінності у застосуванні засобів артикулювання при виконанні на фортепіано та баяні.

Таблиця 3.2

Схема формоутворення і послідування жанрових начал основної частини "Рондо-каприччіозо" Ф. Мендельсона

| Подвійна тричастинна форма рондо | Рефрен А | Епізод В | Рефрен А1 | Епізод В1 | Рефрен А | Кода С |
|---|-----------------|-----------------|------------------|------------------|-----------------|---------------|
| Жанрова композиція | Моторика | Кантилена | Моторика | Кантилена | Моторика | Моторика |
| Такти | 27– 66 | 66–111 | 111–140 | 140–206 | 206–227 | 228–238 |

Як правило, схожість у принципах артикулювання зумовлена особливостями музичної мови і виконавськими рекомендаціями (ремарками), даними в нотному тексті. Так, переважно м'якому, зв'язному артикулюванню в повільній частині протиставляється роздільне, ударне вимовляння у швидкій.

Не можна не помітити деякої подібності і в способах членування між основними розділами твору. Вступ до розглядуваних версій завершується сповільненням і зниженням гучності у 26 такті, де після невеликої фермата на останньому звуці утворюється цезура. Очевидно, що, призупиняючи загальний рух наприкінці повільної частини, виконавці свідомо посилюють наступний

контраст із швидкою частиною. У цьому випадку цезура також виконує функцію об'єднання контрастних у жанровому відношенні частин.

Тут, на відміну від поступового послаблення жорсткості туше на фортепіано, зменшення гучності на баяні досягається за допомогою пригальмовувального руху міха.

У виконанні І. Гофмана темп у вступі та основній частині помітно швидший, ніж у Т. Гольдфарб і В. Бесфамільнова. В цьому випадку темповий фактор коригує трактування жанрових акцентів у вступі. Виконання І. Гофмана відрізняється частою зміною настроїв, деталізацією ("промовлянням") дрібних побудов мікроагогікою і підкресленістю в туше. Як результат – в артикулюванні протягом усього вступу спостерігається тенденція до декламаційності.

Жанрові акценти у виконавських версіях вступу Т. Гольдфарб і В. Бесфамільнова більш контрастні. Цьому сприяє велика ясність у розмежуванні фаз мелодійного дихання. У кантілені (такти 4–12) м'яка і зв'язкова манера вимовляння мелодії на фоні витриманих, педалізованих акордів поєднується з динамічною "опуклістю" фразування і дозованим застосуванням агогіки.

Розглянемо деякі особливості втілення передбачуваної композитором у вступі жанрової драматургії.

І. Гофман виконує весь вступ декламаційно і дещо згладжує жанрові контрасти. Т. Гольдфарб і В. Бесфамільнов, навпаки, показують ці контрасти рельєфно.

У тактах 1–4 "Рондо-каприччіозо" простежується кантіленний інструментальний вступ, яким готується розспівна, романтична кантілена в темі "а" (такти 4–12). Т. Гольдфарб дуже майстерно показує кантіленний початок. Вокалізація мелодії в її виконанні досягається м'якими, вдавлювальними натисками в дно клавіатури, утриманням пальцем необхідної тривалості тону (ніби витягаючи, розвиваючи звучання) і переходом у наступний тон.

У виконанні кантілени на баяні ефективно використовується природна співучість інструмента. В. Бесфамільнов віртуозно застосовує вокалізацію тонів у мелодії. Тут превалує зв'язне сполучення між тонами, м'яке пальцеве туше і зняття, гнучке варіювання гучності в межах тону за допомогою різного характеру ведення міха.

Цікавим є втілення кантілени засобами фактури.

Відомо, що акомпанемент є гармонійною і ритмічною опорою мелодії. У повільних темпах у лінії супроводу найчастіше домінує гармонійна функція (педальність), а зі збільшенням темпу посилюється ритмічна.

У 4–12 тактах вступу І. Гофман дуже вільно в темпо-ритмічному відношенні трактує акомпанемент. Часте агогічне "розхитування" в лінії супроводу (мікроагогіка) загострює сприйняття в ній деталей. У результаті у звучанні акомпанементу з'являються риси деякої збудженості, декламаційності. Такий характер інтонування поширюється на весь вступ.

У більш стриманому і стабільному темпі виконання 4–12 тактів Т. Гольдфарб і В. Бесфамільновим лінія акомпанементу наповнюється розміреним рухом восьмих, які м'яко пульсують і об'єднані загальним педально-гармонійним фоном.

Т. Гольдфарб диференціює фактуру гучністю, а В. Бесфамільнов педалізує акорди супроводу, які ніби наповнюються, "вокалізуються". Вони змінюють один одного за допомогою м'якого пальцевого перехоплення. На фоні акордів, що пульсують, тривалі розспівні тони в мелодії прослуховуються у В. Бесфамільнова рельєфно, не втрачаючи ліричної споглядальності і аріозності. Виконавець гармонійно поєднує як прийоми артикулювання міхом, що відповідають за гучність, так і артикулювання пальцями, що забезпечує необхідну якість туше, зняття звуку і зв'язності-роздільності.

У п'єсі Ф. Мендельсона характер звучання далі загострюється декламаційністю (тема "б", такти 12–21). Досить багато на користь ідеї декламаційності сказано в самому нотному тексті: в мелодії з'являється повторність тонів, широка інтерваліка, в лінії супроводу відбувається більш часта, ніж у попередніх тактах, зміна гармонії.

Утілення декламаційності помітно відрізняється в розглянутих виконавських версіях.

Так, по-різному трактується виконавцями декламаційний початок у тактах 12–15. Тут після прохальних інтонацій у коротких, висхідних мотивах (такти 12–13) слідує відповідь в октавному викладі, в якому передбачаються деяка пафосність, скандування.

У виконанні І. Гофмана помітне підсилення гучності і агогічної спрямованості, яка швидко змінюється поступовим пригальмовуванням темпу. У міру наближення до октавного викладу мелодії в 13 такті в його виконанні поступово посилюється тенденція до темпової терасоподібності в мотивах (у бік сповільнення). Посилюється тут і жорсткість туше.

Далі І. Гофман виконує октави у досить стриманому темпі, лірично, дещо кантилено, "повітряно" і споглядально. У характері артикулювання переважає м'яке туше, тенденція до зв'язного вимовляння. Таке заспокоєння руху в передбачуваному скандованому звучанні є дещо несподіваним, незвичайним.

Дуже схожі трактування даного фрагмента теми "б" у виконавських версіях Т. Гольдфарб і В. Бесфамільнова.

У цих музикантів, на відміну від виконання І. Гофмана, помітна спрямованість до октав у 13 такті. Тут поряд із посиленням гучності виконавці застосовують і агогічні "стиснення". Починаючи з 12 такту, посилення гучності у виконанні на фортепіано Т. Гольдфарб здійснюється збільшенням ваги туше у всій фактурі, а у виконанні В. Бесфамільнова – прискоренням руху міха до 13 такту.

У виконанні октав у мелодії (у 13 і 14 тактах) у Т. Гольдфарб і В. Бесфамільнова помітні пафосність, урочистість висловлювання. Скандування у виконанні Т. Гольдфарб досягається роздільним вимовлянням (витриманих повністю) октав і підкресленим туше. І у виконанні В. Бесфамільнова помітне "обважнення" туше в октавах, яке посилюється *portato* міхом.

Піком декламаційності є загальна кульмінація в тактах 18–19. Тут пафосність досягає своєї кульмінації (насичене скандування одночасно октавами в мелодії і акордами в акомпанементі). Спільними в аналізованих виконавських версіях є гнучка агогіка, жорстке туше і роздільність у сполученні між вертикальними співзвуччями. Однак якщо у фортепіанних версіях необхідна гучність і підкресленість звучання досягається за допомогою відповідного характеру туше, то в баянній – додатково забезпечується і *portato* міхом.

Завершує вступ повернення кантиленної теми "a1" (такти 22–24), де лінія супроводу представлена гармонійною фігурацією.

У подібних випадках виконавці-піаністи вільно диференціюють фактуру за допомогою різної гучності. Виконавці-баяністи тут найчастіше застосовують спосіб штрихового контрасту. У виконанні даної теми В. Бесфамільновим зв'язне "вокальне" артикулювання мелодії ніби обрамляється різним штриховим забарвленням у фігурації. Диференціації фактури в його трактуванні сприяє і різна жорсткість туше, де роздільне виконується дещо активніше (жорсткіше), ніж зв'язне. Даний прийом привносить у кантиленне звучання невігядливу грайливість, безпосередність.

У темі "a1" на домінантовому органному пункті здійснюються одночасно і завершення вступу (риси репризності), і підготовка завершального на ферматі "зависання" (наприкінці 26 такту), де в очікуванні швидкої частини ніби опускається таємнича туманна завіса.

Розглянемо деякі особливості артикулювання в основній частині "Рондо-каприччіозо". Як і раніше, акцент буде зроблений на перетворенні жанрової драматургії.

Основним жанровим акцентом у рефрені (А) є скерцозність. Тут передбачаються легкість, польотність, чітке "промовляння" (незмазаність) тонів, м'якість і грайливість.

Рефрен у виконанні І. Гофмана відрізняється нестримним характером. У запаморочливому вирі подій, ніби перебиваючи один одного, стрімко проносяться образні картинки і персонажі. Більшою мірою тут чути риси токатності, ніж скерцозності. У виконанні Гофмана переважає акцентна, ударна манера вимовляння. Відмінною рисою виконання мелодії тут є спрямованість до початку кожної наступної побудови (згладжування цезур між фазами мелодичного руху, тенденція до наскрізного розвитку в тематизмі).

У виконанні рефрену Т. Гольдфарб і В. Бесфамільновим спостерігається відносно стриманий темп, більша ясність у розмежуванні між тонами і фазами

мелодичного руху. Використовується спрямованість руху до місцевих кульмінаційних точок, "заокругленість", опуклість фразування. Домінує ідея скерцозності. Тут легкість і польотність у характері виконання поєднуються з ясним "промовлянням" у мотивах.

Якщо в основі артикулювання рефрену в фортепіанній версії Т. Гольдфарб лежать гостро-ударні (але не важкі) кистьові і неударні пальцеві прийоми звуковидобування, то у виконанні В. Бесфамільнова ударні і неударні клавішні прийоми вимовляння органічно поєднуються з "колючими" активними *portato* міхом.

В епізоді (В) повертається ідея "вокальності". Тут передбачається м'яке туше, зв'язне співвідношення між тонами. У розглянутих виконаннях застосовуються різні підходи до втілення фактури.

У тактах 67–74 для втілення кантиленності в мелодії І. Гофман свідомо стримує загальний темп. З метою подолання природного для фортепіано згасання тривалих тонів у мелодії виконавець застосовує нагнітання гучності і "розгойдування" темпо-ритму в акомпанементі. Ритмічним "канонем" на *crescendo* в акомпанементі виконавець ніби стимулює вокалізацію одночасно звучних тривалих тонів у мелодії (рис. 3.1).



Рис. 3.1. Ф. Мендельсон. Рондо-капріччіозо. Такти 67–71

У результаті застосування такого способу перемикання уваги слухача з мелодії на акомпанемент виконавець досягає не тільки ефекту вокалізації мелодії, а й диференціації в фактурі.

Досить значний відступ в епізоді (В) від загального темпу (сповільнення) у виконанні Т. Гольдфарб дозволяє більш ефективно, ніж у виконанні І. Гофмана, втілити кантиленність. Тут виконавиця застосовує ті самі прийоми вокалізації в мелодії, що і в кантиленній темі "а" у вступі. У її трактуванні спостерігається прагнення до педалізації акордів супроводу, зменшення в них гучності за допомогою пом'якшення туше.

Найменші відмінності в темпі виконання між рефреном (А) і епізодом (В) спостерігаються у В. Бесфамільнова. Тут простежується тенденція до полі-

жанровості у фактурі – вокальності в мелодії і скерцозності в акомпанементі. Незважаючи на швидкий темп, вокальність у мелодії втілюється м'яким туше, вокалізацією тривалих тонів за допомогою різної інтенсивності ведення міха. При цьому в акомпанементі домінує тверде, гостре туше з активним зняттям пальців у момент завершення тонів. Подібне артикулювання у фактурі застосовується В. Бесфамільновим і в тактах 140–148 (В1).

У тактах 82–90 епізоду (В) кантиленна мелодія супроводжується відверто моторною гармонійною фігурацією. Тут чітко простежується ідея поліжанровості у фактурі.

У фортепіанних версіях І. Гофмана і Т. Гольдфарб способи артикулювання мелодії залишаються колишніми. Фігурації в акомпанементі вимовляються зв'язно і відтіняються більш гучним звучанням.

Обмеженість можливостей диференціації на баяні даної фактури за допомогою гучності вносить свої корективи. У трактуванні В. Бесфамільнова зв'язне, віртуозно блискуче вимовляння фігурації у верхньому регістрі сполучається з витриманим, але незв'язним артикулюванням мелодії у нижньому. Виконавець підкреслює опорні тони в мелодії за допомогою *portato* міхом, що надає відтінку танцювальності. Подібний характер артикулювання фактури застосовується в тактах 91–96, 180–189.

У коді (С) домінує токатність і, відповідно, різка, ударна манера артикулювання.

Кода у виконанні І. Гофмана нагадує феєричний ураган, який зносить усе на своєму шляху. Такий бурхливий порив є логічним завершенням стрімкого темпераментного характеру звучання в рефрені.

У коді виконавець демонструє дуже швидкий темп, насичену педалізацію і роздільну, ударну манеру артикулювання в октавах.

Т. Гольдфарб виконує коду в більш стриманому темпі. Після стриманого і дещо споглядального скерцо в рефрені кода в її виконанні сприймається потужно і насичено. В цілому способи артикулювання тут ґрунтуються на тих самих принципах, що й у І. Гофмана.

В. Бесфамільнов виконує коду роздільним, ударним пальцевим артикулюванням у лівій і правій клавіатурах у поєднанні з поступовим *crescendo* за допомогою посилення натягування міха.

3.2. ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ "КОНЦЕРТНОЇ ПАРТИТИ № 2" (У СТИЛІ ДЖАЗОВОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ) В. ЗУБИЦЬКОГО

Володимир Зубицький – один із яскравих вітчизняних композиторів, що поклав початок процесу адаптації виконавців-баяністів до нового напрямку в музиці – неофольклоризму, поєднанню академічного і джазового стилів. Оригінальна естетика у творчості В. Зубицького відкриває перед виконавцями нові грані художнього мислення, розвитку власного арсеналу теоретичних знань у нарощуванні потенціалу практичних навичок, розширює коло образно-художніх уявлень.

"Концертна партита № 2" В. Зубицького (яку часто називають "Джаз-партита № 2") належить до числа видатних творів баянної літератури. Її своєрідність полягає в особливому жанрово-стилістичному рішенні і відповідних принципах побудови драматургії. Оригінальність музичної мови тут полягає насамперед в органічному поєднанні стилістики джазової та академічної музики. В основних же принципах формоутворення композитор демонструє традиційний класичний підхід.

У звучанні "Концертної партити № 2" В. Зубицького чітко виявляється оркестрове мислення композитора. Будучи композитором-баяністом, В. Зубицький наділяє фактуру різними оркестровими фарбами, які мисляться ним, виходячи з можливостей баяна.

Як матеріал для аналізу використовуємо також аудіозапис виконання цього твору В. Зубицького й відеозапис виконавської версії К. Жукова.

У статті К. Бур'яна і А. Сташевського "Концертна партита № 2" для баяна Володимира Зубицького: особливості формоутворення циклу" подається аналіз форми, виражений у схемах [25, с. 82–86]. Ми подаємо власне трактування форми твору.

Партита – це циклічна композиція, що включає три різні за емоційно-образним змістом частини:

Allegro energico, molto ritmato – Andante tranquillo – Presto, energico.

У цьому творі первинним і рушійним фактором формоутворення є жанрова драматургія, яка виражена відповідними жанрово-тематичними знаками.

Перша частина циклу написана у складній тричастинній формі з епізодом і скороченою репризою, поєднаною з кодою. Подамо формо-творний план наступною схемою (табл. 3.3).

Таблиця 3.3

*Схема формоутворення і послідування жанрових начал другої астини
"Концертної партити № 2" (у стилі джазової імпровізації) В. Зубицького*

| Складна тричастинна форма | | Експозиція А | | | | | | Середина (епізод) С | | | | | послана з кодою А1 Скорочена реприза, | | | | |
|---------------------------|----------------------|--------------------|--|----------|--|------------|--|---------------------------|--|------------|--|----------|---------------------------------------|----------|--|------------|--|
| Такти | Тематизм | композиція Жанрова | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | Декламація | | Моторика | | Декламація | | Моторика | | Декламація | | Моторика | | Моторика | | Декламація | |
| 1–4 | а а | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 5–10 | б б | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 11–16 | аа1 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 17–24 | бб1 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 25–35 | аа2 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 36–38 | Сполучна побудова | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 39–54 | | В В | | | | | | | | | | | | | | | |
| 55–62 | д д | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 63–70 | е е | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 71–90 | Д д1 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 91–98 | д д | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 99–114 | е е | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 115–129 | а3 | | | | | | | | | | | | | | | | |

Першу частину циклу композитор мислить як струнку жанрову композицію. В експозиції складної тричастинної форми (А) спостерігається діалогічне протиставлення декламаційного тем "а", "а1", "а2" (рис. 3.2–3.4) і танцювального (моторного) основ тем "б" і "б1" (рис. 3.5, 3.6).

Allegro energico, molto ritmato

Loco

Accord.

f

S.B.

sf

f f P ff

B.B.

Рис. 3.2. В. Зубицький. Концертна партита № 2 (у стилі джазової імпровізації). Ч. 1. Такти 1–4

Allegro energico, molto ritmato

(15^{ma})

10

f energico

S.B.

(8)

12

simile

simile

Рис. 3.3. В. Зубицький. Концертна партита № 2 (у стилі джазової імпровізації). Ч. 1. Такти 10–12

24

25

26

27

28

ff sf < sf

sf sf sf sf < sf

fff sf sf sf sf <

ff mf

Lento

S.B.

Рис. 3.4. В. Зубицький. Концертна партита № 2 (у стилі джазової імпровізації). Ч. 1. Такти 24–28

Allegro energico, molto ritmato

5

6

7

8

9

p secco

poco marc.

mp

mp

mf seccissimo

15^{ma}

clusters

Рис. 3.5. В. Зубицький. Концертна партита № 2 (у стилі джазової імпровізації). Ч. 1. Такти 5–9

Allegro energico, molto ritmato

16 (15^{ma})
Loco
seccissimo
cluster
aria
voce
sh...
sh...
sh...
mf
B.B.
secco

Рис. 3.6. В. Зубицький. Концертна партита № 2 (у стилі джазової імпровізації). Ч. 1. Такти 16–19

У середині (епізоді) простежуються ознаки жанрової розробки, де розвиваються швидше не окремі елементи тематизму експозиції, а сама ідея танцювальності, токатності, яка бере свій початок у темах "б" і "б1". У репризі-коді (А1) повертається декламаційність теми "а3" (рис. 3.7).

Allegro energico, molto ritmato

113 (left foot)
mp
vibr. nervoso
ff<sf
sf<sf
S.B.

116
sim. (legato)
sim. (legato)
sf

Рис. 3.7. В. Зубицький. Концертна партита № 2 (у стилі джазової імпровізації). Ч. 1. Такти 113–117

Загалом, у першій частині циклу домінує музика моторного характеру.

В аналізованих виконаннях першої частини циклу зазначимо особливу роль роздільного артикулювання, в основі якого лежать переважно ударні прийоми звуковидобування клавішами і різкі рухи міхом (у тому числі різноманітні *тремоло* і рикошети міхом).

Друга частина "Концертної партити № 2" (у стилі джазової імпровізації) написана у формі варіацій. У темі варіацій використана справжня мелодія американських індіанців. Подамо схему форми (табл. 3.4).

Таблиця 3.4

**Схема формоутворення і послідування жанрових начал другої частини
"Концертної партити № 2"
(у стилі джазової імпровізації) В. Зубицького**

| Жанрові початки | Кантилена | | | | | | Декламація | |
|---------------------|----------------------|----------------------------|-------------|-------------|---------------------|-------------|--------------------|------------------|
| | Andante tranquilo | Andante improvvisazione | | | Andante con moto | | Andante robusto | Quasi andante |
| Варіаційна форма | "ж Вар. 1 | Вар. 2 | Вар. 3 | Вар. 4 | Вар. 5 | Вар. 6 | Кода | |
| Такти | 130– 139 | 140– 145 | 146– 159 | 160– 166 | 167– 174 | 174– 184 | 185– 189 | 190– 192 |

Провідним жанровим знаком тут є кантілена теми "ж", в якій домінують зв'язне вимовляння, м'яке туше і гнучка зміна гучності за допомогою різних прийомів ведення міха (рис. 3.8).

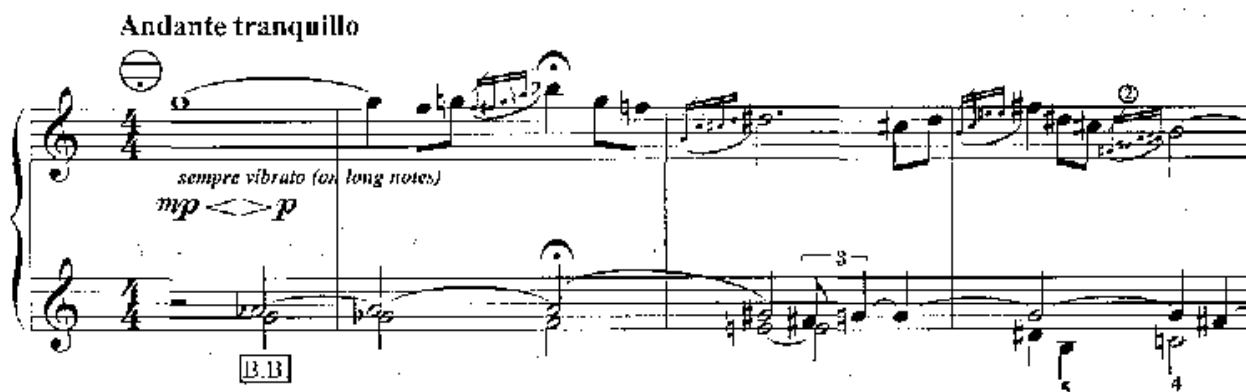


Рис. 3.8. В. Зубицький. Концертна партита № 2 (у стилі джазової імпровізації). Ч. 2. Такти 130–133

І тільки в такті 185 (вар. 6) з'являється скандована декламація, яка привносить відчуття підсумкової (рис. 3.9). Тут акорди на кожному звуці мелодії виконуються окремо твердим підкресленим туше. У цій частині особливо широко показані темброві можливості баяна. Кожна варіація представлена різними сонористичними ефектами із застосуванням баянних регістрів і специфічних прийомів звукоутворення (вібрато, детонації звуку і т. д.).

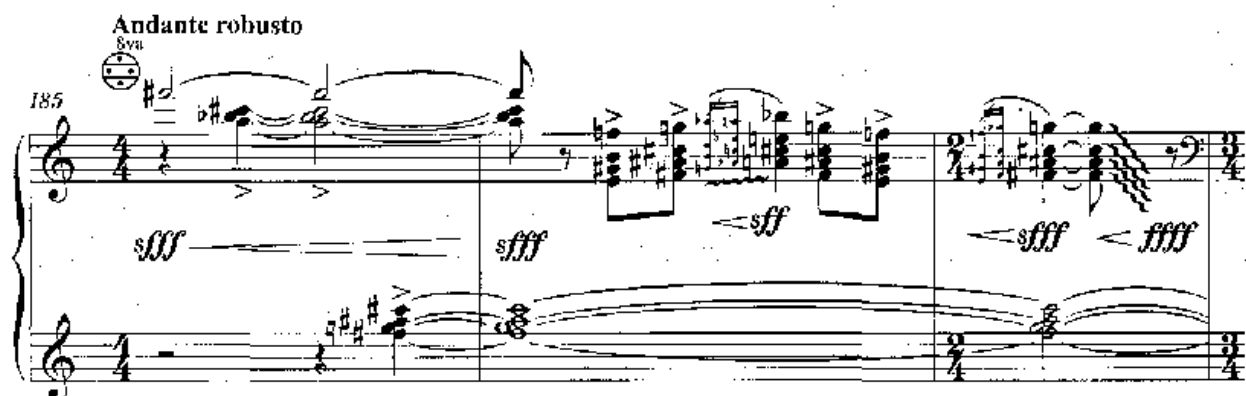


Рис. 3.9. В. Зубицький. Концертна партита № 2 (у стилі джазової імпровізації). Ч. 2. Такти 185–187

У третій частині "Концертної партити № 2" виявляються риси складної тричастинної форми з повільною серединою і репризою-кодою.

Формотворний план частини подано у наступній схемі (табл. 3.5).

Таблиця 3.5

**Схема формоутворення і послідування жанрових начал третьої частини
"Концертної партити № 2"
(у стилі джазової імпровізації) В. Зубицького**

| Тематизм | композиція | | | | | жанрова форма | складна частина | трех- |
|---------------------|------------|--|--|--|--|-----------------------------------|-----------------|-------|
| з | Моторика | | | | | Експозиція | | |
| і | | | | | | | | |
| 331 | | | | | | | | |
| і. | | | | | | | | |
| 1 | | | | | | | | |
| проведення) (чотири | Моторика | | | | | Середина (епізод) | | |
| і | | | | | | | | |
| побудова | Моторика | | | | | Жанрова реприза, поєднана з кодою | | |
| Сполучна | | | | | | | | |
| Повільна частина | | | | | | | | |
| Сполучна побудова | | | | | | | | |
| ж | | | | | | | | |
| ж | Декламація | | | | | | | |
| а | | | | | | | | |
| а | Моторика | | | | | | | |
| ж | | | | | | | | |
| ж | Декламація | | | | | | | |
| а | | | | | | | | |
| а | | | | | | | | |

| | | | | | | | | | | | | |
|-------|---------|---------|---------|---------|--------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| Такты | 193–203 | 204–215 | 216–226 | 227–235 | 36–260 | 261–281 | 282–322 | 323–337 | 338–353 | 354–359 | 360–375 | 376–386 |
|-------|---------|---------|---------|---------|--------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|

Ідея первинності жанрового чинника у процесі формоутворення даної частини полягає в тому, що після повільної середини (епізоду) простежуються ознаки і репризи фіналу і коди щодо всього циклу. Показником репризи фіналу є повернення моторики, що панує в експозиції, а показником коди – повернення тематичного матеріалу з попередніх частин. У кодї ніби підводиться загальний підсумок на матеріалі тем з другої і першої частин циклу.

В експозиції фіналу переважає токатність. Повільна (середня) частина представлена музикою філософського, споглядального характеру де простежуються риси декламаційності (репетиції на одному звуці, широка інтерваліка). Як і в другій частині циклу, широко демонструються темброві можливості баяна, застосовуються специфічні способи звукоутворення.

У кінці твору тема "а" (такти 376–386) виконується у збільшенні і ніби підсумовує увесь цикл (рис. 3.10).

Presto, energico

The image displays two systems of a musical score for piano. The first system starts at measure 375 and includes a 'Loco' marking. The second system starts at measure 376. The music is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in both hands, with frequent use of dynamic markings such as *fff* and *sf*. The notation includes various articulations and slurs, indicating a highly energetic and technically demanding section.

Рис. 3.10. В. Зубицький. Концертна партита № 2 (у стилі джазової імпровізації). Ч. 3. Такти 175–381

Нагадаємо, що основна тема "а" періодично з'являлася в першій і третій частинах циклу і є основним носієм декламаційного начала. Якщо в експозиції першої частини "Концертної партити" декламаційність теми "а" діалогічно протиставлялася танцювальності тем "б" і "б1", то в репрізі-коді третьої частини циклу декламаційність теми "а" протиставляється токатності в темі "ж" (рис. 3.11).

Presto, energico

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 336 to 341. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Presto, energico'. The music is written in 3/4 time. The first system includes a 7+7 time signature. Dynamics range from sf (sforzando) to ff (fortissimo). The second system covers measures 339 to 341, also in 3/4 time, with dynamics of sf and f. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Рис. 3.11. В. Зубицький. Концертна партита № 2 (у стилі джазової імпровізації). Ч. 3. Такти 336–341

Таким чином, тема "ж" (індіанська мелодія) зазнає жанрової трансформації від кантилені через декламацію в останній варіації у другій частині циклу до відверто моторного, токатного трактування у фіналі.

Але в цілому у третій частині циклу домінує моторне начало, енергійна, переважно роздільно-ударна манера артикулювання.

У масштабі циклу основні жанрові тенденції постають як співвідношення
моторика – кантилена – моторика.

У виконаннях В. Зубицького та К. Жукова засобами артикулювання рельєфно показується жанрова драматургія "Концертної партити". Проте є й відмінності.

В. Зубицький пропонує більш стриманий, ніж у К. Жукова, темп виконання першої і третьої частин "Концертної партити". У його інтерпретації спостерігається тенденція до архітектонічної об'єднаності на відміну від відносно більшої композиційної розчленованості у К. Жукова.

Розглядаючи прояви жанрових акцентів різних масштабно-часових рівнів організації художнього цілого "Концертної партити", зазначимо особливу роль артикулювання **на фонетичному рівні**. А саме: переважання пісенно-кантиленного типу на будь-якому з рівнів передбачає переважно м'яку атаку тонів, гнучке, "розспівне" втілення моментів ведення, м'яке завершення їх звучання і зв'язне поєднання між тонами.

У декламаційному – більш жорстка атака і завершення звучання тонів, переважно витримані моменти їх ведення і роздільне співвідношення між ними. Моторний початок зумовлено рухливим темпом з активною, частіше ударною манерою артикулювання в співвідношенні зі зв'язним або роздільним сполученням між тонами. Далі особливості артикулювання на фонетичному рівні будуть розглядатися в безпосередньому зв'язку з утіленням жанрових початків і факторів поділу та об'єднання на більш масштабних рівнях організації музичної тканини.

У способах виконавського втілення жанрової драматургії особливу роль відіграє фактура.

У фактурі "Концертної партити" домінує ідея політембровості. Нагадаємо, що на баяні будь-яка зміна гучності відбивається на характері звучної в цей момент фактури. Композитор застосовує два фактори розчленування фактури:

- 1) комплементарність організації багатоголосся (фактурна графіка);
- 2) тембральне розчленування.

Практично в усьому творі композитор організовує фактуру з урахуванням тембро-динамічних можливостей обох клавіатур баяна. Характер артикулювання багато в чому визначає і якості диференціації фактури, і своєрідність у перетворенні жанрових акцентів.

Зупинимось на деяких особливостях артикулювання в контексті жанрової драматургії першої частини.

У темі "а" виділяються два жанрових акценти: речитативність у першому елементі (верхній голос) і токкатність у другому стовщеному акордами нижньому голосі.

Моторним (токатним) початком у темі "а" прогнозується подальше поступове загальне посилення токатності. Так, у темах "а1" (такти 11–16), "а2" (такти 25–35) і "а3" (такти 114–120) з появою бравурних пасажів (що нагадують етюдні) поступово посилюється моторність. Це сприяє зближенню жанрових тенденцій у темах а1 і б1, а2 і в сполучному матеріалі. І тільки в репризі-кодї першої частини, де тема проводиться у збільшенні (такти 121–129), відбувається повернення і остаточно затвердження декламаційного початку.

Повернемося до виконавських версій В. Зубицького та К. Жукова. За умов такої поліжанровості у фактурі теми "а" в них демонструється різний характер артикулювання початкового речитативу, що, у свою чергу, відбивається і на якості декламаційності.

К. Жуков акцентує увагу на роздільному вимовлянні кожного тону. Щодо В. Зубицького, то він не підкреслює кожен тон окремо, а наділяє речитативну інтонацію різними штрихами. В результаті виникає різний характер декламаційності: у К. Жукова домінує підкреслено-урочисте звучання, що нагадує фанфарне, а виконання В. Зубицького наближається до наповненого ораторського пафосу мовного висловлювання.

Є цікавим і спосіб диференціації фактури в межах такту. У першому такті утримуваний тон у речитативі (верхній голос) практично зливається з *тремоло* міхом другого елемента теми.

В обох виконавців перед вступом другого елемента початковий тон після активної атаки вимовляється з тенденцією на *crescendo*. Хоча далі *тремоло* міхом у супроводі і дробить витриманий тон у верхньому голосі, інерція слуху дозволяє утримувати його в пам'яті як ведучий. Цьому сприяє і незначний агогічний стиск *тремоло* акордів (у тактах 1 і 2), який підпорядкований інтонаційній цілісності у веденні мелодії.

У наступних варіантах теми "а" виконавці дотримуються цих самих підходів.

Характер виконавського втілення танцювальності в моторній темі "б" (такти 5–6) багато в чому визначається темпом.

У виконанні В. Зубицького "притримується" темп і створюється характер відчайдушного "степ-проходжування" (ніби "перевальцем", із викликом). Необхідного характеру звучання він досягає дещо розмашистими пальцевими ударами у поєднанні з колючими ривками міха в мелодії (у лівій клавіатурі). Завершення звучання кожного із стаккатованих тонів здійснюється зняттям пальця одночасно з припиненням руху міха.

Імітація звучання естрадних, ударно-шумових інструментів (імовірно малий барабан і "хет") в акомпанементі втілюється виконавцем кистьовими ударами правої руки і окремим рухом міха (починаючи з такту 6), яким і регулюється гучність звучання.

У більш рухливому виконанні К. Жукова виникає характер легкого при-танцювання. Прискореним темпом дещо обмежуються можливості в оперативності регулювання гучності окремим рухом міха в кожному з голосів фактури. Тому кожне сполучення мелодійного тону і акомпанементу (імітації ударного інструмента) К. Жуков вимовляє переважно на одному русі міха.

Відрізняється в його виконанні і спосіб артикулювання *стаккато* в мелодії. При нюансі *p* він виконує її ніби "з місця" (поштовхом), тобто активним туше без замаху пальця з наступним швидким його "висмикуванням" у координації з *portato* міхом. Даний прийом виконання *стаккато* дозволяє не тільки домогтися якісної диференціації у фактурі, але й імітувати на баяні виконання *піццикато* на струнному інструменті.

Фактор темпу впливає і на якість диференціації поліфонічної фактури в моторній темі "г" (рис. 3.12). Більш стриманий темп у даному разі дозволяє В. Зубицькому виразніше, ніж у К. Жукова, відтіняти фактурні лінії як штрихами, так і гучністю.

Allegro energico, molto ritmato

The image shows a musical score for two systems. The first system, measures 37-40, is for the keyboard corps. It features a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings (2 3, 2 3, 2 3, 2, 2 3, 2 3 2, 4) and dynamic markings including *cresc.*, *ff*, and *mp sab.*. The second system, measures 40-41, is for the bellow corps. It features a melodic line with dynamic markings *f*, *mf*, *p*, and *marcato sempre*. There are also performance instructions like *Lozo* and *S.B. marcato*.

Рис. 3.12. В. Зубицький. Концертна партита № 2 (у стилі джазової імпровізації). Ч. 1. Такти 37–41

Кульмінації втілення моторного початку досягає в епізоді "С", де ніби в парі йдуть теми "д" (рис. 3.13) і "е" (*legato doloroso*) (рис. 3.14).

Вони об'єднані спільною ідеєю жанрового контрапункту. Подібність у фактурах обох тем полягає в тому, що в мелодії переважає вокальна основа, а в шістнадцятих представлено моторну основу. Однак у темі "д" значно більше, ніж у темі "е", розведена ритмічна організація голосів¹.

¹ Таке вимовляння значною мірою продиктоване специфікою інструмента. При достатньо уютному звучанні і відносно прозорій фактурі при пальцевому ударі часто чути стукіт механіки, що відображається на якості звуку.

Allegro energico, molto ritmato

52 *voce* *p* *f* *Molto ritmato* *Loco* *tenuto sempre*
sf sf sf sfz sf sfz sfz
aria
sh... sh... sh...!
ff
3 2 3

56 *pocchissimo cresc.* *mp*
2 3 *marc. e staccato sempre simile*

Рис. 3.13. В. Зубицький. Концертна партита № 2 (у стилі джазової імпровізації). Ч. 1. Такти 52–58

Allegro energico, molto ritmato

62 *legato, doloroso* *f* *sub.p cantabile simile sempre*
B.B. stacc. e marc. poco

65 *mp*
2 3 4 5
2 1 3 1
3 2 1

Рис. 3.14. В. Зубицький. Концертна партита № 2 (у стилі джазової імпровізації). Ч. 1. Такти 62–67

У даному разі більш швидкий, ніж у В. Зубицького, темп виконання теми "д" дозволяє К. Жукову з помітним натиском групувати ритмічні фігурації в басі і середньому голосі, підкреслюючи тим самим їх токатний, джазовий характер. Тема в басі "вибивається" штрихом *стаккато* одночасно з гострою акордовою ритмікою супроводу в середньому голосі на фоні протягнутої

великими тривалостями (*tenuto sempre*) кантиленою мелодії в верхньому голосі. Простежується тенденція до більш зв'язного артикулювання.

Жанровій диференціації у фактурі сприяє комплементарність викладу. Гучність звуковедення міхом у виконанні підпорядкована цілісності звучання кожного тону кантилени протягом такту. У темі "е" цей прийом зберігається. Мелодія тут виділяється злегка підкресленим туше пальцями і роздільним вимовлянням тонів.

У більш стриманому темпі виконання теми "д" В. Зубицьким спостерігається ледь помітний поділ у фактурі засобом гучності (глибинний). У темах "д" і "е" він відтіняє верхній голос незначним *portato* міхом при збереженні єдиної лінії зміни гучності. У темі "д" цей виконавський прийом одночасно сприяє виділенню і початку звучання мелодійного тону і метричного акценту, а в темі "е" "точково" відтіняє зв'язно виконувану кантилену. При цьому пальцева ударність і роздільність у перетворенні моторного початку (обох тем) зберігається, а раптове зниження гучності в мелодії (після *portato* міхом) завдяки інерції слуху залишається майже непомітним.

Як бачимо, при збереженні загальних принципів жанрової композиції в першій частині "Концертної партити № 2" (у стилі джазової імпровізації) В. Зубицького характер їх утілення в обох виконавців відрізняється. В цьому разі особливо істотну роль відіграє фактор темпу, який зумовлює не лише загальний характер музичного руху, а й характер утілення самих жанрових начал у фактурі.

Розглянемо деякі особливості артикулювання на рівні синтаксису. Зупинимося на ролі синтаксичних структур на різних рівнях організації художнього цілого.

1. Рівень теми

У тактах 1–4 декламаційна тема "а" представлена структурою підсумовування.

В обох виконавців членування між періодичною і неперіодичною побудовами здійснюються за допомогою розриву у звучанні і акцентуванні першого звуку кожної наступної мелодичної побудови. Розрив у звучанні досягається активним зняттям пальців із клавіш у момент завершення звучання акордів: *тремоло* міхом у першому і другому тактах і одного акорду (другий елемент теми) у третьому. Акцентування першого звуку здійснюється активним рухом міха в поєднанні з твердим, ударним пальцевим туше і посилюється агогічним "розгойдуванням" перших тонів предикта.

У розглянутих виконавських версіях у кожній із періодичних побудов (такти 1 і 2) спостерігається внутрішня спрямованість до моментів завершення *тремоло* міхом, а підсумовувальний фрагмент (такти 3–4) вибудовується в наскрізну спрямованість до останнього акорду.

У виконанні К. Жукова фактором об'єднання є послідовне посилення акцентування тонів мелодії перед замикальним четвертим тактом. Посиліює ефект об'єднання внутрішнє *crescendo* на останньому акорді (після раптового *p*) і активний зрив його звучання на *ff* у кінці побудови.

На відміну від виконавської версії К. Жукова, у В. Зубицького фактором об'єднання в даній структурі є також різне у штриховому відношенні вимовляння періодичних мотивів і підсумовувальної побудови. Якщо в перших двох тактах ще зберігається роздільне артикулювання в речитативі, то в третьому і четвертому тактах (у підсумовувальній побудові) В. Зубицький відверто чергує підлігівки тонів із роздільним їх вимовлянням. При цьому зберігається структурна організованість і ясність декламаційного висловлювання. Акорд у третьому такті В. Зубицький виконує не так різко й уривчасто, як К. Жуков. Пом'якшення звучання даного акорду сприяє вже не завершенню побудови, а згладжуванню міжмотивного розриву. Це також сприяє загальному ефекту підсумовування.

Прикладом утілення періодичної структури є танцювальна тема "б" (2 т. + 2 т. + 2 т.). У першому і другому двотактах відбувається дроблення на такти (кожен другий такт є варіантним повторенням першого). Третій двотакт ніби підводить підсумок усій побудові. Тут при роздільному вимовлянні в голосах фактури розрив у звучанні як спосіб синтаксичного членування є малоефективним. Тому обидва виконавці максимально використовують засоби гучності. У тактах 3–4 вони застосовують акцентування міхом за допомогою гучності, а п'ятий і шостий такти даної теми виконують без дроблення на такти засобами гучності.

2. Рівень експозиції першої частини

Розглянемо втілення виконавцями тенденцій членування і об'єднання на рівні експозиції першої частини "Концертної партити". Зокрема, у виконанні В. Зубицького чітко прослуховується тенденція до об'єднання всієї експозиції. Він трактує її як масштабну структуру підсумовування:

("а" + "б") + ("а1" + "б1") + (а2 + сполучна побудова).

Перехід від теми "а2" до сполучної побудови виконавець здійснює із спрямованістю до такту 36 (початку сполучної побудови). Тенденція до об'єднання теми "а2" і сполучної побудови ніби протиставляється попередній роздробленості ("а" + "б") і ("а1" + "б1") і підсумовує всю експозицію.

В експозиції у К. Жукова, навпаки, домінує тенденція до відособленості, періодичності висловлювань, у яких яскраві образні картинки змінюють одна одну, як у калейдоскопі.

Як уже зазначалося, резюмувальною побудовою першої частини циклу і його фіналу є тема "а".

3. Рівень першої частини

Розглянемо особливості втілення факторів об'єднання в темі "а3" у репрізі-коді першої частини. Тут підсумковість скандованого висловлювання досягається в тактах 121–129. Композитор посилює звучання теми за допомогою акцентованого її проведення в октавному викладі у збільшенні. Друга ж лінія теми виконує функцію потужної, підкресленої педальної підтримки.

Незважаючи на проведення теми у збільшенні, В. Зубицький додатково застосовує стримування темпу, посилення агогічної волі. Використовується максимальна активність міхо-пальцевих рухів, які підпорядковуються логіці поступового агогічного розширення і гучності. Це сприяє не тільки утвердженню декламаційного початку як підсумкового, але і є потужним фактором об'єднання в темі "а3".

К. Жуков тут надає перевагу строгості організації темпо-ритму. Тільки в 120 такті він застосовує темпове сповільнення, яке готує заключне проведення теми в збільшенні. У результаті в його виконанні спостерігається тенденція до об'єднання всієї структури. Дана тенденція посилюється і поступовим збільшенням гучності (від *ff* до *fff*), яка здійснюється за допомогою артикулювання міхом.

4. Рівень циклу

Нагадаємо, що репріза фіналу "Концертної партити" одночасно є кодою всього циклу. Якщо в тактах 121–129 досягається максимальне скандування, яке підсумовує звучання першої частини, то в коді третьої частини в темі "а" (такти 376–386) композитор демонструє логічну кульмінацію усього циклу. Тут на додаток до акцентованого октавного викладу теми у збільшенні В. Зубицький посилює ритмічну функцію (ритмічний "крок") в акордовому викладі другого елемента теми. Цим він ще більше посилює пафосність ораторського висловлювання з цієї теми і підкреслює підсумковість її звучання на рівні всього циклу.

Важливо зазначити, що саме цілісність утілення ритмічного "кроку" другого елемента теми є потужним фактором об'єднання структури. У даному випадку кожний наступний акорд другого елемента В. Зубицький і К. Жуков виконують поступово підсилювальним міховим *portato* (особливо в підсумовувальному фрагменті). Об'єднання тут посилюється і поступовим стримуванням темпу в підсумовувальному фрагменті.

Безумовно, в контексті втілення художньої цілісності можна дати відповідну оцінку будь-якого фрагмента твору. Важливо, що всі прийоми артикулювання у виконаннях В. Зубицького та К. Жукова органічно влітаються у загальний контекст смислоутворення, підпорядковані загальній виконавській ідеї і досить ефективно втілюють основний задум композитора.

3.3. КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ¹

3.3.1. Контрольні питання

1. Що таке музична артикуляція?
2. Що таке музичне артикулювання?
3. Що означає поняття "штрих"?
4. Які існують масштабні рівні організації музичної тканини?
5. Що таке фактура? Назвати компоненти фактури.
6. Що таке музично-артикуляційна модель?
7. Що таке морфологічний рівень у музиці?
8. Що таке синтаксичний рівень?
9. Що таке музичний синтаксис?
10. Які існують фактори розчленованості?
11. Які існують способи диференціації гомофонно-гармонійної фактури на баяні (акордеоні)?
12. Які існують способи артикулювання на фонетичному рівні на баяні (акордеоні)?
13. Які існують способи членування музично-синтаксичних структур на баяні (акордеоні)?
14. Що розуміють під поліфонією?
15. Які існують способи диференціації поліфонійної фактури на баяні (акордеоні)?
16. Які ознаки прихованого голосоведення?
17. Які існують способи втілення прихованого голосоведення на баяні (акордеоні)?
18. Що таке музично-інтонаційна модель?
19. Що таке агогіка?
20. Що означає поняття жанр?
21. Що таке цезура?
22. Що таке ритм і метр?
23. Що таке інструментовочні відтінки?
24. У чому полягає суть прийому "вісімки"?
25. Які є способи виділення одного з голосів у багатоголосній фактурі на баяні (акордеоні)?
26. Що таке мотив?
27. Що таке композиція?
28. Що таке інтонація?
29. Що таке інтонування?
30. Що таке жанрові начала?

¹ Подані питання і завдання можна використати як у практичній роботі, так і під час колоквіуму.

31. Що таке "первинні" інструменти музичного інтонування?
32. Що таке "вторинні" інструменти музичного інтонування?
33. Що таке жанрова драматургія?
34. Що таке артикуляційний результат?
35. Що таке мелодико-синтаксичні структури?
36. Які Ви знаєте ознаки періодичності?

3.3.2. Контрольні завдання

1. Розпізнайте на запропонованих музичних прикладах різні види синкопи.
2. Назвіть усі можливі способи акцентування на баяні (акордеоні).
3. Розпізнайте на запропонованих прикладах музичних творів ознаки прихованого багатоголосся.
4. Обґрунтуйте найбільш доречні засоби диференціації різних видів фактури у виконанні на баяні (акордеоні) на прикладах музичних творів різних жанрів.
5. Доведіть доречність застосування конкретного прийому членування музичного синтаксису на прикладі із музичного твору.
6. Розпізнайте на запропонованих прикладах музичних творів ознаки ямбічних та хорейчних мотивів.
7. Продемонструйте різні способи звуковидобування засобами міхо-клавішного артикулювання на баяні (акордеоні).
8. Розпізнайте на запропонованих прикладах музичних творів ознаки мелодико-синтаксичних структур.
9. Охарактеризуйте жанрові начала в музиці. Наведіть приклади.
10. Назвіть фактори розленованості.
11. Назвіть основні види штрихів.
12. Охарактеризуйте тембро-динамічні можливості баяна.
13. Охарактеризуйте конструктивні особливості сучасного баяна.
14. Назвіть ознаки поліжанрової фактури.
15. Назвіть основні види мотивів у музиці.
16. Охарактеризуйте масштабні рівні організації музичної тканини.
17. Назвіть основні мелодико-синтаксичні структури.
18. Назвіть прийоми міхо-клавішного артикулювання, характерні для виконання кантилени.
19. Назвіть основні види "рикошету" на баяні.
20. Охарактеризуйте основні способи виконання "вібрато" на баяні.
21. Охарактеризуйте способи виконання "нетемперованого гліссандо" на баяні.
22. Назвіть основні механізми звукоутворення на баяні.
23. Розпізнайте на запропонованих прикладах музичних творів ознаки мелодико-синтаксичних структур.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акимов Ю. Актуальность дальнейшего совершенствования теоретической мысли баянистов / Ю. Акимов // Баян и баянисты. – М. : Сов. композитор, 1978. – Вып. 4. – С. 3–12.
2. Акимов Ю. Воспитание учащегося в процессе обучения игре на баяне / Ю. Акимов // Баян и баянисты. – М. : Сов. композитор, 1970. – С. 5–11.
3. Акимов Ю. Исполнение как форма существования музыкального произведения / Ю. Акимов // Баян и баянисты. – М. : Сов. композитор, 1977. – Вып. 3. – С. 147–172.
4. Акимов Ю. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне / Ю. Акимов. – М. : Сов. композитор, 1980. – 106 с.
5. Акимов Ю. Фразировка баяниста / Ю. Акимов // Баян и баянисты. – М. : Сов. композитор, 1974. – Вып. 2. – С. 69–101.
6. Акимов Ю. О проблеме сценического самочувствия исполнителя-баяниста / Ю. Акимов, В. Кузовлев // Баян и баянисты. – М. : Сов. композитор, 1978. – Вып. 4. – С. 79–96.
7. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Путеводитель по концертам / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – М., 1978. – 200 с. – (Словарь наиболее необходимых терминов и понятий).
8. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев // Избранные труды : в 5 т. – М. : Музгиз, 1957. Т. 5. – 1957. – С. 153–278.
9. Ахманова О. Словарь лингвистических терминов / О. Ахманова. – М. : Сов. энциклопедия, 1966. – 608 с.
10. Бай Ю. Работа баяниста над развитием техники леджьеро / Ю. Бай. – Запорожье : Госпединститут, 1982. – 16 с.
11. Бай Ю. Н. Теоретические основы совершенствования внутренней структуры музыкально-игровых движений баяниста : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17. 00.02 / Бай Юрий Николаевич. – К., 1983. – 180 с.
12. Баян и баянисты : сб. методических материалов / сост. и общ. ред. Ю. Т. Акимова. – М., 1974. Ч. 2. – 1974. – 128 с.
13. Баян и баянисты : сб. статей / сост. и общ. ред. Ю. Т. Акимова. – М., 1977. – Вып. 3. – 172 с.
14. Баян и баянисты : сб. статей / сост. и общ. ред. Ю. Т. Акимова. – М., 1978. – Вып. 4. – 115 с.
15. Баян и баянисты : сб. методических материалов / сост. и общ. ред. Б. Егорова и С. Колобкова. – М., 1987. – Вып. 7. – 77 с.

16. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Л. Баренбойм. – Л. : Музыка, 1969. – 285 с.
17. Бесфамильнов В. О самостоятельной работе баяниста / В. Бесфамильнов // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в музичних навчальних закладах : зб. статей і доповідей за матеріалами I та II міжнародних науково-практичних конференцій (17–19 грудня 2002 р., 1–3 грудня 2003 р.) упоряд. та відп. за вип. А. Я. Сташевський. – Луганськ : Альма-матер, 2005. – Вип. 1. – С. 29–39.
18. Бесфамильнов В. Воспитание баяниста / В. Бесфамильнов, А. Семешко // Вопросы теории и практики. – К. : Музична Україна, 1979. – 200 с.
19. Бирмак А. О художественной технике пианиста / А. Бирмак. – М. : Музыка, 1973. – 144 с.
20. Блинова М. На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности / М. Блинова // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л. : Музыка, 1967. – Вып. 5. – С. 170–190.
21. Большой словарь иностранных слов в русском языке. – М. : Юнвес, 2001. – 784 с.
22. Борев Ю. Эстетика / Ю. Борев. – М. : Политиздат, 1981. – 399 с.
23. Браудо И. Артикуляция: О произношении мелодии / И. Браудо ; под ред. Х. С. Кушнарева. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1973. – 197 с.
24. Браудо И. Об органной и клавирной музыке / И. Браудо. – М. : Музыка, 1976. – 152 с.
25. Бур'ян К. Концертна партита № 2 для баяна Володимира Зубицького : особливості формопобудови циклу / К. Бур'ян, А. Сташевський // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в музичних навчальних закладах : зб. статей і доповідей за матеріалами I та II міжнародних науково-практичних конференцій (17–19 грудня 2002 р., 1–3 грудня 2003 р.) / упоряд та відп. за вип. А. Я. Сташевський. – Луганськ : Альма-матер, 2005. – Вип. 1. – С. 82–86.
26. Власов В. Исполнение полифонических произведений на баяне / В. Власов. – Одесса : Консерватория, 1979. – 60 с.
27. Власов В. Методика работы баяниста над полифоническими произведениями : учеб. пособие / В. Власов. – М. : ВМК МК СССР, 1991. – 91 с.
28. Власов В. Способы исполнения штрихов на баяне / В. Власов. – Одесса : Консерватория, 1980. – 20 с.
29. Волков С. О формировании представлений в образно-художественном мышлении музыканта-исполнителя / С. Волков // Вопросы теории и эстетики музыки. – М., 1972. – Вып. 11. – С. 184–200.
30. Вопросы музыкального исполнительства : очерки, статьи. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 3. – 231 с.

31. Восприятие музыки : сб. статей / ред.-сост. В. М. Максимов. – М. : Музыка, 1980. – 256 с.
32. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский ; под ред. М. Ярошевского. – М. : Педагогика, 1987. – 344 с.
33. Гайсин А. О совершенствовании навыков ориентирования на левой клавиатуре баяна / А. Гайсин, Г. Гайсин // Музыкальная педагогика и исполнительство на русских народных инструментах. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1984. – Вып. 74. – С. 77–85.
34. Гвоздев П. Принципы образования звука на баяне и его извлечения / П. Гвоздев // Баян и баянисты. – М. : Сов. композитор, 1970. – С. 12–23.
35. Гвоздев П. Работа баяниста над развитием техники / П. Гвоздев // Баян и баянисты. – М. : Сов. композитор, 1970. – С. 24–76.
36. Герасимова-Персидская Н. Музыка в новой культурной парадигме / Н. Герасимова-Персидская // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Музично-творчий процес : наукові рефлексії. – К., 2008. – Вип. 72. – С. 3–8.
37. Гизекинг В. Интуиция и точность как основа интерпретации / В. Гизекинг // Мысли художника. – Сов. музыка, 1979. – № 10. – С. 19–24.
38. Гинзбург Г. Заметки о мастерстве / Г. Гинзбург // Вопросы фортепианного исполнительства. – М. : Музыка, 1968. – Вып. 2. – С. 51–54.
39. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением / Л. Гинзбург. – М. : Музыка, 1968. – 112 с.
40. Говорушко П. Основы игры на баяне / П. Говорушко. – 2-е изд. – М. ; Л. : Музыка, 1966. – 78 с.
41. Головин Б. Введение в языкознание / Б. Головин. – 3-е изд., испр. – М. : Высшая школа, 1977. – 302 с.
42. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. – М. : Музыка, 1961. – 224 с.
43. Давыдов В. М. Проблемы развивающего обучения. Опыт теоретического и экспериментального исследования / В. М. Давыдов. – М. : Педагогика, 1986. – 180 с.
44. Давидов М. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності / М. Давидов // Музичне виконавство. – К. : НМАУ, 1999. – Вип. 2. – С. 88–89.
45. Давидов М. Музичне виконавство як аспект українського музикознавства / М. Давидов // Львівська баянна школа та її видатні представники. Михайлу Оберюхтіну присвячується : зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (ЛДМА ім. М. Лисенка, 14.12.06, м. Львів) / ред.-упоряд. : А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 65–70.
46. Давыдов Н. Ритмодинамика исполнительского интонирования на баяне (аккордеоне) / Н. Давыдов // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в музичних навчальних закладах : зб. статей і доповідей за матеріалами I та II міжнародних науково-практичних конференцій

(17–19 грудня 2002 р., 1–3 грудня 2003 р.) / упоряд. та відп. за вип. А. Я. Сташевський. – Луганськ : Альма-матер, 2005. – Вип. 1. – С. 29–39.

47. Давидов М. Основи формування виконавської майстерності баяніста / М. Давидов. – К. : Муз. Україна, 1983. – 72 с.

48. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна / М. Давидов. – К. : Муз. Україна, 1977. – 190 с.

49. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч. посібник для вищ. муз. навч. закл. / М. Давидов. – К. : Муз. Україна, 1997. – 240 с.

50. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) / М. Давидов. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2006. – 308 с.

51. Давидов М. Школа виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : посібник для студентів та педагогів вищих і середніх навчальних закл. / М. Давидов. – К. : Вид-во імені Олени Теліги, 1998. – 112 с.

52. Докшицер Т. Штрихи трубача / Т. Докшицер // Методика обучения игре на духовых инструментах : сб. статей. – М. : Музыка, 1978. – Вып. 4. – С. 48–71.

53. Душний А. Значення розвитку творчого потенціалу індивідуальності у становленні музиканта-інструменталіста / А. Душний // Українська культура: питання історії, теорії, методики : зб. мат. Всеукр. наук. конф. студ. і молодих вчених. – Херсон : ХДУ, 2005. – С. 167–170.

54. Егоров Б. К вопросу о систематизации баянных штрихов / Б. Егоров // Баян и баянисты. – М., 1984. – Вып. 48. – С. 104–128.

55. Завьялов В. Баянное искусство / В. Завьялов. – Воронеж : Изд-во Воронежского университета, 1995. – 128 с.

56. Зайцев Г. О сущности и содержании понятия "штрих" в исполнительстве на баяне и аккордеоне / Г. Зайцев // Теория и практика профессиональной подготовки учителя музыки : сб. научных трудов / под ред. А. С. Петелина, О. И. Спорыхиной. – Воронеж : Воронежский государственный педагогический университет, 2003. – Вып. 17. – 148 с.

57. Здобнов Р. Исполнительство – род художественного творчества / Р. Здобнов // Эстетические очерки. – М. : Просвещение, 1967. – Вып. 2. – С. 98–129.

58. Іванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.02 "Музичне мистецтво" / Іванов Є. О. – К. : Київ. держ. консерв. ім. П. Чайковського, 1995. – 17 с.

59. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства : уч. пособие / М. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.: с ил.

60. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне / М. Имханицкий. – М. : Российская академия им. Гнесиных, 1997. – 44 с.

61. Имханицкий М. Баян в музыкальной культуре Украины грани XX–XXI столетий / М. Имханицкий // Львівська баянна школа та її видатні представники. Михайлу Оберюхтіну присвячується : зб. мат. Міжнар. наук.-практ. конф. (ЛДМА ім. М. Лисенка, 14.12.06, м. Львів) / ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 70–86.
62. Каган М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 285 с.
63. Каган М. Философская теория ценности / М. Каган. – СПб. : Петрополис, 1997. – 205 с.
64. Каган М. С. Человеческая деятельность (Опыт системного анализа) / М. С. Каган. – М. : Политиздат, 1974. – 328 с.
65. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе / Н. Калинина. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1988. – 160 с.
66. Карась С. Темповий фактор у процесі роботи баяніста над музичними творами епохи бароко / С. Карась // Львівська баянна школа та її видатні представники. Михайлу Оберюхтіну присвячується : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (ЛДМА ім. М. Лисенка, 14.12.06, м. Львів) / ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 92–100.
67. Катрич О. Стиль музыканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) / О. Катрич. – Дрогобич : Відродження, 2000. – 100 с.
68. Коган Г. Вопросы пианизма / Г. Коган. – М. : Сов. композитор, 1968. – 462 с.
69. Коган Г. Избранные статьи / Г. Коган. – М. : Сов. композитор, 1972. – Вып. 2. – 266 с.
70. Коган Г. Избранные статьи / Г. Коган. – М. : Сов. композитор, 1985. – Вып. 3. – 184 с.
71. Коган Г. Работа пианиста / Г. Коган. – М. : Музыка, 1979. – 200 с.
72. Коган Г. У врат мастерства / Г. Коган. – М. : Музыка, 1958. – 118 с.
73. Кондаков Н. Логический словарь-справочник / Н. Кондаков. – М. : Наука, 1975. – 720 с.
74. Копчевский Н. Клавирная музыка. Вопросы исполнения / Н. Копчевский. – М. : Музыка, 1986. – 96 с.
75. Корженевський А. До питання про специфіку мислення музыканта-виконавця / А. Корженевський // Питання фортепіанної педагогіки та виконавства. – К. : Муз. Україна, 1981. – С. 29–41.
76. Костюк О. Сприймання музики і художня культура слухача / О. Костюк. – К. : Наук. думка, 1965. – 117 с.
77. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация / Ю. Кочнев // Советская музыка. – 1969. – № 12. – С. 58 – 63.
78. Краткий словарь по эстетике : книга для учителя / под ред. М. Ф. Овсянникова. – М. : Просвещение, 1983. – 224 с.

79. Критика и музыкознание : сб. статей. – Л. : Музыка, 1987. – Вып. 3. – 256 с.
80. Крицький В. М. Формування умінь художньої інтерпретації студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти : дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.01 / Крицький Володимир Миколайович. – К., 1999. – 180 с.
81. Крупин А. Мехо-пальцевая артикуляция при атаке звука на баяне / А. Крупин // Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – Вып. 95. – С. 104–112.
82. Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства : зб. ст. / Г. Курковський. – К. : Муз. Україна, 1983. – 140 с.
83. Леонтьев А. Избранные психологические произведения : в 2 т. / А. Леонтьев. – М. : Педагогика, 1983. Т. 2. – 1983. – 320 с.
84. Либерман Е. Творческое отношение к авторскому тексту как педагогическая проблема / Е. Либерман // Вопросы воспитания музыканта-исполнителя. – М. : Музыка, 1965. – С. 34–39.
85. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.
86. Липс Ф. Искусство игры на баяне / Ф. Липс. – М., 1985. – 153 с.
87. Липс Ф. О переложениях и транскрипциях / Ф. Липс // Баян и баянисты : сб. ст. / сост. и общ. ред. Ю. Т. Акимова. – М., 1977. – Вып. 3. – С. 86–109.
88. Львівська баянна школа та її видатні представники. Михайлу Оберюхтіну присвячується : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (ЛДМА ім. М. Лисенка, 14.12.06, м. Львів) / ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – 160 с.
89. Мазель Л. Вопросы анализа музыки / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1978. – 185 с.
90. Мазель Л. О мелодии / Л. Мазель. – М. : Музгиз, 1952. – 330 с.
91. Мазель Л. О природе и средствах музыки : теоретический очерк / Л. Мазель. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1991. – 80 с.
92. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие / Л. Мазель. – 2-е изд. доп. и перераб. – М. : Музыка, 1979. – 536 с.
93. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений / Л. Мазель, В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 312 с.
94. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование : проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI–XX веков : очерки / А. Малинковская. – М. : Музыка, 1990. – 191 с.
95. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы педагогики / Е. Маркова. – К. : Муз. Украина, 1990. – 183 с.

96. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника / К. Мартинсен. – М. : Музыка, 1966. – 229 с.
97. Медушевский В. О динамическом контрасте в музыке / В. Медушевский // Эстетические очерки / под ред. С. Х. Раппопорта. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 2. – С. 212–244.
98. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М. : Искусство, 1976. – 254 с.
99. Медушевский В. О художественной ценности мелодического начала в современной музыке / В. Медушевский // Критика и музыкознание. – Л. : Музыка, 1980. – Вып. 2. – С. 5–15.
100. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства / Я. Мильштейн. – М., 1983. – 266 с.
101. Мильштейн Я. О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критики и воспитания исполнителя / Я. Мильштейн // Мастерство музыканта-исполнителя. – М. : Сов. композитор, 1972. – С. 5–20.
102. Митці України : енциклопедичний довідник / упоряд. : М. Г. Лабінський, В. С. Мурза ; за ред. А. В. Кудрицького. – К. : УЕ, 1992. – 848 с.
103. Библиотека Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского Москаленко В. Жанровые основы музыкального творчества : Лекция № 8. – Рукопись.
104. Библиотека Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : / В. Москаленко. – Рукопись.
105. Библиотека Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского. Москаленко В. Музыкальное мышление : Лекция № 2. – Рукопись.
106. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації / В. Москаленко // Київське музикознавство: Проблеми музичної інтерпретації : зб. ст. – К. : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 1999. – Вип. 2. – С. 4–14.
107. Москаленко В. Стиль музиканта-виконавця як фактор інтерпретації твору / В. Москаленко // Матеріали Всеукр. наук.-практ. конфер. "Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні". – К. : УЦКД, 1995. – С. 54–57.
108. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (проблема анализа) : исследование / В. Москаленко. – К. : Изд-во Киев. гос. конс., 1994. – 157 с.
109. Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования : сб. ст. / сост. А. Г. Костюк. – К. : Муз. Украина, 1986. – 160 с.
110. Музыкальное мышление : сущность, категории, аспекты, исследо-

вания : сб. ст. / сост. Л. И. Дыс. – К. : Муз. Україна, 1989. – 181 с.

111. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.

112. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.

113. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

114. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 367 с.

115. Назайкинский Е. О путях развития анализа музыкальных произведений / Е. Назайкинский // Сов. музыка. – 1979. – № 2. – С. 91–93.

116. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

117. Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть : зб. мат. Міжн. наук.-практ. конф. (ДДПУ ім. І. Франка, 25.03.07, м. Дрогобич) / ред.-упоряд. : А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 264 с.

118. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1961. – 319 с.

119. Никифоров А. Семантическая концепция понимания / А. Никифоров // Загадка человеческого понимания: (Над чем работают, о чём спорят философы) / под общ. ред. А. А. Яковлева. – М. : Политиздат, 1991. – С. 72–94.

120. Николаев А. Ещё раз о семиотике и множественности исполнительского образа / А. Николаев // Музыкальное исполнительство. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 8. – С. 3–19.

121. Оберюхтін М. Виконання органних п'єс Й. С. Баха на баяні / М. Оберюхтін. – К. : Муз. Україна, 1973. – 55 с.

122. Оберюхтин М. Проблемы исполнительства на баяне / М. Оберюхтин. – М. : Музыка, 1989. – 95 с.

123. Ожегов С. Словарь русского языка / С. Ожегов / под ред. Н. Ю. Шведовой. – М. : Русский язык, 1988. – 750 с.

124. Орлова Е. Б. А. Асафьев : Путь исследователя и публициста / Е. Орлова. – Л. : Музыка, 1964. – 462 с.

125. Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления / Е. Орлова. – М. : Музыка, 1984. – 302 с.

126. Павлов И. Лекции о работе больших полушарий головного мозга / И. Павлов. – М. : Изд-во АН СССР, 1952. – 456 с.

127. Перельман Н. В классе рояля / Н. Перельман. – Л. : Музыка, 1981. – 96 с.

128. Пианисты рассказывают : сб. ст. / под общ. ред. М. Соколова. – М. : Сов. композитор, 1988. – Вып. 3. – 176 с.

129. Психологічний словник / за ред. В. І. Войтка. – К. : Вища школа, 1982. – 215 с.
130. Психологический словарь / под ред. В. П. Зенченко. – М. : Педагогика–Прессе, 1999. – 440 с.
131. Пуриц І. Гра на баяні : метод. ст. / І. Пуриц ; пер. з рос. мови. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. – 232 с.
132. Пуриц И. Специфика развития музыкального слуха у баяниста / И. Пуриц // Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – Вып. 95. – С. 58–74.
133. Пушечников И. Значение артикуляции на гобое / И. Пушечников // Методика обучения игре на духовых инструментах : сб. ст. – М. : Музыка, 1971. – Вып. 3. – С. 62–92.
134. Пясковский И. Логика музыкального мышления / И. Пясковский. – К. : Муз. Україна, 1987. – 172 с.
135. Рабинович Д. Исполнитель и стиль : избранные статьи / Д. Рабинович. – М. : Сов. композитор, 1979. – Вып. 1. – 320 с.
136. Раппопорт С. О природе художественного мышления / С. Раппопорт // Эстетические очерки. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 2. – С. 312–355.
137. Раппопорт С. О вариативной множественности исполнительства / С. Раппопорт // Музыкальное исполнительство. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 7. – С. 3–46.
138. Рахманинов С. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры / С. Рахманинов. – М. : Сов. музыка, 1977. – № 2. – С. 80–84.
139. Ризоль Н. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне / Н. Ризоль. – М. : Сов. композитор, 1977. – 275 с.
140. Рудницька О. П. Українське мистецтво у полікультурному просторі : навч. посіб. / О. П. Рудницька. – К. : ЕКСОБ, 2000. – 208 с.
141. Ручьевская Е. Мелодия сквозь призму жанра / Е. Ручьевская // Критика и музыкознание. – Л. : Музыка, 1980. – Вып. 2. – С. 35–53.
142. Ручьевская Е. Об анализе содержания музыкального произведения / Е. Ручьевская // Критика и музыкознание. – Л. : Музыка, 1987. – Вып. 3. – С. 69–96.
143. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. Савшинский. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – 187 с.
144. Савшинский С. Работа пианиста над техникой / С. Савшинский. – Л. : Музыка, 1968. – 108 с.
145. Семёнов В. Об аппликатуры на пятирядном баяне / В. Семёнов // Вопросы профессионального воспитания баяниста. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1980. – Вып. 48. – С. 131–151.
146. Семёнов В. Формирование технического мастерства исполнителя на готово-выборном баяне / В. Семенов // Баян и баянисты. – М. : Сов. композитор,

1978. – Вып. 4. – С. 54–78.

147. Семешко А. Методичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч. метод. посібник / А. Семешко. – К. : ДМЦМЗКМ, 2002. – 144 с.

148. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М., 1973. – 448 с.

149. Скуратівський В. Л. Історія і культура : зб. ст. / В. Л. Скуратівський. – К. : Українсько-американське бюро захисту прав людини, 1996. – 298 с.

150. Смирнов А. Восприятие музыканта-исполнителя / А. Смирнов // Проблемы образования и воспитания в музыкальном вузе. – М. : Просвещение, 1978. – С. 27–42.

151. Сокол А. В. Стилистика музыкальной речи и терминологические ремарки : дисс. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.03 / Сокол Александр Викторович. – Одесса, 1996. – 384 с.

152. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции / А. Сокол. – Одесса : ОКФА, Одесская государственная консерватория им. А. В. Неждановой, 1996. – 208 с.

153. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных форм : сб. ст. / О. Соколов. – М. : Сов. композитор, 1985. – Вып. 6. – С. 152 – 180.

154. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки : в 3 т. / А. Сохор. – М. : Сов. композитор, 1981.
Т. 1. – 1981. – 296 с.

155. Степанов Ю. Основы общего языкознания / Ю. Степанов. – 2-е изд. – М. : Просвещение, 1975. – 271 с.

156. Теплов Б. Психология музыкальных способностей : избр. труды : в 2 т. / Б. Теплов. – М. : Педагогика, 1985.
Т. 1. – 1985. – С. 42–222.

157. Трофимук М. Латинсько-український словник / М. Трофимук, О. Трофимук // Львівська богословська академія, Інститут неолатиністики. – Львів, 2001.

158. Тукова И. Роль жанра в музыкальном произведении как целостности / И. Тукова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. – К., 2005. – Вип. 48. – С. 50–57.

159. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере : Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков / С. В. Тышко. – К. : КГК, 1993. – 120 с.

160. Фейнберг С. Пианизм как искусство / С. Фейнберг. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1969. – 598 с.

161. Філософський словник / за ред. В. І. Шинкарука. – К. : УРЕ, 1986. – 800 с.

162. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – М. : Политиздат, 1986. – 590 с.
163. Философский энциклопедический словарь. – М. : Инфра, 1999. – 576 с.
164. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Н. Харнонкурт. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.
165. Холопов Ю. О формах постижения музыкального бытия / Ю. Холопов // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 106–114.
166. Холопова В. Фактура : очерк / В. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 86 с.
167. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы : учебник / В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1983. – 216 с.
168. Цуккерман В. Музыка и слушатель / В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1972. – 204 с.
169. Цыпин Г. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества / Г. Цыпин. – М. : Сов. композитор, 1988. Кн. I. – 1988. – 384 с.
170. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы / Т. Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. / сост. М. Смирнов. – М. : Музыка, 1988. – С. 43–68.
171. Чекан О. Музыка у храмі / О. Чекан // Art Line. – 1999. – № 4. – С. 21–23.
172. Чекан О. Просторові експерименти у лабораторії стильового сольфеджіо як чинник формування інтонаційної культури студентів / О. Чекан // Наукові записки Ніжинського державного педагогічного університету ім. М. Гоголя. Серія "Психолого-педагогічні науки". – Ніжин : НДПУ, 1999. – С. 62–66.
173. Чекан Ю. І. Історико-функціональне дослідження музичних творів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.02 "Музичне мистецтво" / Чекан Ю. І. – К. : Київська держ. консерв., 1992. – 25 с.
174. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвозн. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Шип С. В. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – 42 с.
175. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. / С. В. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 386 с.
176. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / О. Шульпяков. – Л. : Музыка, 1986. – 128 с.
177. Шульпяков О. О психофизическом единстве исполнительского искусства / О. Шульпяков // Вопросы теории и эстетики музыки. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 12. – С. 187–222.
178. Шульпяков О. О характере слухомоторных ощущений в исполни-

тельском процессе / О. Шульпяков // Сов. музыка. – 1976. – № 9. – С. 113–120.

179. Яворский Б. Избранные труды / Б. Яворский. – М. : Сов. композитор, 1987.

Т. 2. – Ч. 2. – 1987. – 366 с.

180. Яворский Б. Я. Сюиты Баха для клавира / Б. Я. Яворский. – М. : Сов. композитор, 1947. – 59 с.

181. Яшкевич И. Звукоизвлечение на баяне и аккордеоне / И. Яшкевич // Материалы Всероссийской конференции незрячих музыкантов. – М. : Изд-во ЦПВОС, 1972. – С. 20–25.

Навчальне видання

Дорохін Володимир Гранлісович

ХУДОЖНЯ ОРГАНІЗАЦІЯ
МУЗИЧНОГО ТВОРУ НА БАЯНІ:
АРТИКУЛЯЦІЙНИЙ АСПЕКТ

Навчальний посібник

Технічний редактор – В. П. Сливко
Верстка, макетування – А. В. Новгородська
Літературний редактор – Н. О. Приходько
Коректор – А. М. Конівненко
Дизайн обкладинки – В. М. Косяк

| | | | |
|---------------------------|---------|---------------------|-----------------|
| Підписано до друку | 2013 р. | Формат 60x84/16 | Папір офсетний |
| Гарнітура Computer Modern | | Обл.-вид. арк. 4,47 | Тираж 300 прим. |
| Замовлення № | | Ум. друк. арк. 4,88 | |



Видавництво
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4
8(04631) 7-19-72
E-mail: vidavn_ndu@mail.ru
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єкта видавничої справи ДК № 2137 від 29.03.05 р.