

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
Кафедра теорії та історії музики**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

у галузі знань 02 – Культура і мистецтво
за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво
на тему:

**ЖАНР СЮЇТИ В БАЯННОМУ МИСТЕЦТВІ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Виконав: студент магістратури
денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Савченко Олександр Андрійович

Науковий керівник: доктор
мистецтвознавства, професор Польська І. І.
Рецензент: доктор мистецтвознавства,
доцент Коновалова І. Ю.

Національна шкала: _____
Кількість балів: _____ Оцінка: _____ ECTS _

Голова комісії: _____ Снедков І. І. _____
(підпис) (фамілія та ініціали)
Члени комісії: _____ Большакова Т. В. _____
(підпис) (фамілія та ініціали)
_____ Рощенко О. Г. _____
(підпис) (фамілія та ініціали)

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ЖАНР СЮЇТИ У МУЗИКОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ ТА МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІЙ ПРАКТИЦІ	8
1.1. Сюїта в контексті сучасної теорії музичного жанру: теоретичні аспекти осягнення.....	8
1.2. Еволюція жанру сюїти в європейській музиці: історичний аспект.....	13
Висновки до Розділу 1.....	18
РОЗДІЛ 2. СЮЇТИ ДЛЯ БАЯНУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ	21
2.1. Оригінальні сюїти для баяну в творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: тенденції жанрово-стильового розвитку.....	21
2.2. Сучасні українські сюїти для баяна: типологія й провідні жанрові моделі.....	33
Висновки до Розділу 2.....	39
РОЗДІЛ 3. «БОЛГАРСЬКА СЮЇТА» ДЛЯ БАЯНУ В КОНТЕКСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ В. СЕМЕНОВА В СФЕРІ БАЯННОГО МИСТЕЦТВА	41
3.1. Композиторська та виконавська творчість В. Семенова в царині баянного мистецтва: загальна характеристика	41
3.2. «Болгарська сюїта» для баяну В. Семенова: виконавсько-інтерпретаційний аналіз	45
Висновки до Розділу 3.....	50
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	56

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Одним з провідних жанрів європейської музики є інструментальна сюїта. Генеза та перший розквіт жанру пов'язані з епохою бароко й репрезентацією різноманітних проявів танцювальності, втіленням якої стала саме барокова сюїта. В класичну епоху жанр сюїти як старомодний був практично витисненим симфонією та інструментальним концертом. Нове відродження жанру відбувається у ХІХ столітті насамперед через формування та розквіт романтичної програмної сюїти наскрізної побудови. Яскраві інтерпретації сюїтний жанр знаходить у музичному мистецтві ХХ ст., віддзеркалюючи властиве художньому мисленню композиторів цієї доби розмаїття співіснуючих картин світу.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. жанр сюїти продовжує залишатися в центрі творчої уваги сучасних митців, надалі бурхливо розвиваючись через активізацію мистецького пошуку нових художньо-образних, змістовно-драматургічних, темброво-виразних можливостей. Сучасні композитори по-своєму артикулюють широкий спектр стильових і жанрових компонентів, які визначають сутність принципів сюїтної циклізації. Цей спектр авторських інтерпретацій жанру сюїти пов'язаний з тенденціями концептуалізму, синтезом традиційних і сучасних методів композиції, «грою стилями». Жанровий регламент найчастіше обумовлює особливості композиційної структури і створює установку на її адекватне сприйняття і розуміння.

Цілеспрямовані новації в жанровому просторі української камерно-інструментальної сюїти останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. збіглися зі зрілістю національної інструментальної традиції, коли на перший план висуваються індивідуально-авторські підходи до новітніх технік композиції.

У ХХ ст. відбувається суттєве розширення інструментальних сфер репрезентації жанру, однією з яких є втілення жанру сюїти в музиці для баяна. Цей жанр яскраво представлений в сучасному баянному репертуарі творчістю таких композиторів, як Ф.Анжеліс, А.Білошицький, В.Зубицький,

В. Золотарьов, А. Ніжнік, А. Репніков, Ф. Рубцов, В. Рунчак, В. Семенов, А. Сташевський, які поєднують специфічний баянно-інструментальний виклад матеріалу з поглибленим психологічно-інтонаційним змістом і експресивністю виразних засобів звучання. Створення цими та іншими митцями індивідуально-авторських структурних моделей сюїтного жанру активно збагачує традиції інструментальної музики в баянному мистецтві. Жанрово-стильове оновлення баянного репертуару в сюїтах сприяє також зростанню артистичної майстерності сучасних баяністів-виконавців.

Отже, **актуальність обраної теми магістерської роботи** зумовлена історичною значущістю жанру сюїти в європейській музиці, суттєвою цінністю багатьох його творчих утілень у сучасному баянному мистецтві, а також недостатньою вивченістю даної проблематики в українському музикознавстві.

Мета дослідження – виявити значення жанру сюїти у баянному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст. та охарактеризувати його провідні ознаки.

Виходячи з цієї мети, основними завданнями дослідження є:

- висвітлити теоретичні аспекти осягнення явища та поняття *сюїта* в контексті сучасної теорії музичного жанру;
- охарактеризувати в історичній ретроспективі еволюцію жанру сюїти в європейській музиці;
- розкрити специфіку і типологію жанрових моделей сюїтного циклу;
- визначити жанрово-стильові особливості оригінальних сюїт для баяну в творчості українських композиторів;
- надати загальну характеристику композиторської та виконавської творчості В. Семенова в царині баянного мистецтва;
- здійснити виконавсько-інтерпретаційний аналіз «Болгарської сюїти» для баяну В. Семенова в контексті його композиторської творчості.

Об'єкт дослідження – баянне мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Предмет дослідження – інтерпретація жанру сюїти в баянній музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Теоретичною базою дослідження є наукові праці з проблем історії європейської музики (М. Калашник, Т. Ліванова, М. Лобанова, С. Маслій, В. Носіна), української музики 2-ї пол. ХХ – поч. ХХІ ст. (О. Давидов, А. Душний, М. Калашник, В. Марченко, О. Мірошніченко, Я. Олексів, А. Олексюк, М. Олексюк. І. Польська, А. Сташевський), теорії музичного жанру, стилю та музичної форми (М. Арановський, Б. Асаф'єв, Б. Бобровський, М. Лобанова, В. Медушевський, М. Михайлов, Є. Назайкінський, О. Соколов, І. Тукова, А. Сохор, М. Старчеус, В. Фрайонов, В. Холопова, В. Цуккерман), історичної та жанрової специфіки інструментальної сюїти (С. Дружинін, М. Друскін, М. Калашник, І. Манукян, С. Маслій, А. Меркулов, Ю. Неклюдов, Я. Олексів, А. Петраш, Н. Пікалова, Л. Пилаєва, А. Ромашков, В. Фрайонов, Б. Яворський, G. Altman, Н. Век, D. Fuller, A. Milner), теорії та історії баянного мистецтва (В. Бичков, М. Давидов, А. Душний, М. Імханицький, В. Марченко, Я. Олексів, А. Олексюк, М. Олексюк. А. Сташевський), музичної інтерпретації (В. Москаленко, Я. Олексів), баянній творчості видатних українських та зарубіжних музикантів в сюїтній сфері (О. Васил'єв, М. Давидов, А. Душний, А. Малкуш, О. Мірошніченко, Я. Олексів, А. Сташевський), творчої діяльності В. Семенова (В. Ушенін, М. Імханицький).

Методи дослідження. Методологічною основою аргументації наукових положень дисертації є сукупність загальнонаукових та спеціальних (музикознавчих) методів і підходів. Зокрема, у роботі використано:

– *історичний підхід*, що дозволив висвітлити генезу та еволюцію сюїти в європейській музиці ХVІІ – ХХ ст., а також виявити шляхи розвитку цього жанру в баянному мистецтві (зокрема українському) другої половини ХХ – початку ХХІ ст.;

– *культурологічний підхід*, який уможливив розгляд досліджуваної проблематики в широкому культурному контексті;

- *системний підхід*, що дозволив розглянути жанр сюїти в музиці загалом та у баянному мистецтві зокрема як системне явище;
- *компаративний метод*, що сприяв виявленню жанрового потенціалу сюїти для баяну в творчості різних композиторів;
- *метод термінологічного аналізу*, який уможливив визначення сенсу досліджуваних понять *сюїта, жанр* тощо;
- *метод жанрово-стильового аналізу*, що дозволив розкрити жанрові та стильові особливості сюїтного циклу в європейській та українській музиці (насамперед у баянному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст.);
- *жанрово-типологічний метод*, що уможливив визначення жанрової типології сюїт, насамперед у баянній творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.;
- *інтерпретаційний метод*, який сприяв виявленню особливостей авторської виконавської інтерпретаційної версії «Болгарської сюїти» для баяну В.Семенова;
- *метод виконавського аналізу*, що дозволив виявити індивідуальні риси виконавської творчості В. Семенова, а також надати загальну характеристику баянного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст., зокрема виконавських засобів виразності у баянних сюїтах композиторів цієї доби.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому:

уперше в українському музикознавстві:

- надано загальну характеристику композиторської та виконавської творчості В. Семенова в царині баянного мистецтва;
- здійснено виконавсько-інтерпретаційний аналіз «Болгарської сюїти» для баяну В. Семенова;

уточнено:

- визначення жанрово-стильових особливостей оригінальних сюїт для баяну в творчості українських композиторів;
- особливості фактури та артикуляції у сюїтах для баяну композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття;

набули подальшого розвитку:

- уявлення про сюїту в контексті сучасної теорії музичного жанру;
- уявлення про специфіку та типологію жанрових моделей сюїтного циклу.

Практичне значення одержаних результатів дослідження обумовлено можливістю їх використання у виконавській та педагогічній практиці (у навчальних курсах ВНЗ музичного спрямування, а саме: «Історія української музики», «Музична інтерпретація», індивідуальні заняття в класу баяну тощо), а також у подальших музикознавчих працях.

Апробація магістерської роботи. Основні положення магістерської роботи обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури. Матеріали та висновки магістерської роботи були викладені у доповіді на всеукраїнській науково-практичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК, квітень 2020 р.).

Публікації. За темою проведеного дослідження опубліковано тези «Болгарська сюїта» В.Семенова в контексті розвитку жанру сюїти в сучасній баянній музиці» у збірнику матеріалів всеукраїнської науково-практичної конференції молодих науковців «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК, 2020).

Структура магістерської роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів, шести підрозділів, висновків до розділів, загальних Висновків та Списку використаних джерел (60 позицій, з них 3 іноземними мовами). Загальний обсяг магістерської роботи 62 сторінок, з них основного тексту – 55 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР СЮЇТИ У МУЗИКОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ ТА МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІЙ ПРАКТИЦІ

1.1. Сюїта в контексті сучасної теорії музичного жанру: теоретичні аспекти осягнення

В сучасному музикознавчому просторі жанрова проблематика є однією з найважливіших і найбільш активно досліджуваних сфер наукової думки.

Сучасна теорія музичного жанру базується на низці масштабних наукових концепцій цього явища, викладених зокрема у фундаментальних працях Л. Мазеля, В. Цуккермана, А. Сохора, М. Арановського, О. Соколова, М. Михайлова й багатьох інших вчених. Плідно працюють у сфері розробки теорії жанру і стилю, створюючи нові підходи до цих явищ, й українські музикознавці (В. Москаленко, І. Польська, Л. Шаповалові та ін.).

Етимологія поняття «жанр» має походження від французького *genre* («рід») та відповідного латинського *genus*. Характеризуючи ознаки художніх і музичних явищ, з'являється жанрова класифікація, але жанровий зміст термін отримує пізніше. Кожна частина музикознавчої проблеми пов'язана з художньо-образної системи творів мистецтва та їх закономірностей в становленні жанру.

Суттєвим аспектом дослідження наукової проблематики, пов'язаної з визначенням жанрової специфіки сюїти, є проведення семантико-термінологічного аналізу цього поняття в історико-генетичному контексті. Розкриття та тлумачення терміна «сюїта» на основі історичного виникнення описані у працях Б. Асаф'єва, В. Бобровського, Л. Мазеля та ін вчених. Так, Б. Асаф'єв у книзі «Музична форма як процес» надає таке визначення: «Сюїта – зіставлення контрастних танцювальних п'єс із заповненням їх п'єсами споглядально-ліричного (арії), описового

(характеристики, портрети, звукопис настроїв) або інтелектуального симфонічного плану» [2, с. 376]. Очевидно, що в якості доміантної ознаки жанру Б. Асаф'єв виділив принцип контрасту. В книзі «Функціональні основи музичної форми» В. Бобровський визначає жанр таким чином: «Сюїта – об'єднання ряду контрастуючих творів... Сюїта заснована на єдності у множинності» [3, с. 181]. Тобто до основної характеристики жанру автор відносить одночасну дію принципів контрасту та єдності. .

Провідним принципом циклічних форм В. Бобровський вважає зв'язок частин, характер якого визначає відмінності сюїти від сонатно-симфонічного циклу [3, с. 170]. В. Цуккерман бачить в сюїті «прояв єдності у множинності, а в сонатно-симфонічному циклі множинність єдності» [53, с. 78].

За спостереженням іншого вченого – О.Соколова, якщо в сонатно-симфонічному циклі діє принцип субординації частин, то сюїта відповідає принципу координації частин [38, с. 160]). В. Бобровський виділяє аналогічну функціональну відмінність між ними: «Сюїта – об'єднання ряду контрастуючих творів, сонатно-симфонічний цикл, навпаки, розділення єдиного твору на ряд підкорених цілому окремих творів» [3, с. 183].

М.Арановський також спостерігає полярні тенденції в інтерпретації розглядуваних багаточастинних циклів: підкреслену дискретність в сюїті та внутрішню подолану дискретність при збереженні її зовнішніх ознак – в симфонії [1, с. 7]. Авторка дисертаційного дослідження з теорії сюїти Н. Пікалова виходить на дуже важливу проблему інтеграції частин в єдиний музичний організм. «Сюїтний цикл дуже достатньо відрізняється від сонатно-симфонічного, однак не відсутністю чи недостатністю єдності, а скоріш за все, іншими принципами єдності» [32, с. 83]. Дослідниця вважає смисловим стрижнем сюїти ідею контрастної множинності. Саме завдяки об'єднаній множинності даностей, на думку Н. Пікалової, створюється загалом художній образ сюїти, яка в результаті являє собою «множинний ряд самоцінних даностей» [32, с. 84].

Відштовхнувшись при характеристиці сюїти від ідеї імовірного типу її циклічної форми, слід зазначити, що кількість частин в сюїтному циклі ніколи не була регламентованою, а варіювалася в залежності від традицій епохи і бажання автора. Поєднанню окремих п'єс в єдиний цикл значною мірою сприяли такі композиційно-драматургічні засоби, як контрасти темпу, метру, ритму та характеру.

Специфічною ознакою сюїти є те, що у жодний історичний період не було встановлено єдиної стандартної кількості і послідовності частин циклу, як, наприклад, в жанрі сонати або симфонії. При житті І. С. Баха і Г. Ф. Генделя, у творчості яких досліджуваний жанр переживав час бурхливого розквіту, спостерігалася тенденція до стандартизації жанрового і кількісного складу сюїтних творів, але вона не отримала закріплення, в тому числі і у даних композиторів. До складу сюїти (між такими обов'язковими структурними частинами, як сарабанда та жига) включалося безліч вставних п'єс різного характеру (пасп'є, ригодон, гавот, буре, контрданс та ін.). Одним з найулюбленіших жанрів доби, який зокрема І. С. Бах постійно вводив до своїх сюїт, був менует. Часом композитор не обмежувався тільки одним танцем цього жанру, як, наприклад, у першій Французькій сюїті (d-moll), де після сарабанди двома вставними номерами слідували саме менуети [7, с. 45]. До Англійських сюїт Бах теж, і вельми часто, включав пари танцювальних п'єс (два менуети, два пасп'є, два буре, два гавоти). Введення їх до своєрідного «чотиричастинного циклу» стало згодом нормою для барокової сюїти. Таким чином, характерною особливістю жанру є те, він так і не набув жорсткої форми, яка строго регламентує вибір п'єс.

Як і в інших циклічних творах, в сюїтах загалом нерегламентованою є тривалість цезур між окремими частинами циклу¹. Кожна частина циклу має

¹ Зазначена теза не поширюється на циклічні (у тому числі сюїтні) твори барокової доби, де тривалість таких цезур (за тодішніми теоретичними та практичними засадами) була чітко підпорядкованою мензуральній ритміці [8].

свій темп, характер і, нерідко, нову тональність. Ступінь контрастності п'єс у сюїті визначається за просторовим, часовим і стилістичним факторами.

П'єси сюїтного циклу, як правило, є доволі невеликими за масштабом і містять один закінчений образ. До них цілком можливо віднести висловлювання Є. Назайкінського про мініатюру: «... це мала художня модель великого, мікрокосм» [24, с. 373]. І це, безсумнівно, так, оскільки кожна частина циклу, будь то танцювальна п'єса або програмний твір, – це тонка передача вражень і найдрібніших особливостей незрівнянно більшого цілого; тут спрацьовує принцип художнього узагальнення, адже в танці може бути акумульовано образ цілої країни, відображено світогляд і особливості побуту народу. Програмні п'єси, як і танцювальні, нерідко транслиують узагальнене сприйняття ключового багатопланового образу ключової грані або масштабної думки.

Історія виникнення сюїти має складний і суперечливий характер. Імовірно, цей жанр з'явився ще в стародавні століття на ранніх етапах становлення музичного мистецтва.

М. С. Каган у книзі «Морфологія мистецтва» [10] характеризує жанр, виходячи з викладених ним методологічних засад системно-структурного підходу. Характеристика жанру відбувається за допомогою чотирьох позицій: 1) аксіологічної, 2) сюжетно-тематичної, 3) пізнавальної ємності та 4) за створюваними моделями. Тобто, чим повніше ми характеризуємо музичний твір в жанровому плані, тим конкретніше охоплює його істотні риси, що визначаються автором точкою перетину жанрової площини [10, с.76].

В музикознавчих працях А. Сохора та В. Цуккермана однією з засад, що слугують для історико-генетичної диференціації жанрів, є їх розподіл на первинні та вторинні. Певні функції (технічна, наукова чи побутова), специфічні для кожної сфери, створюють відносно стійкі композиційні, стилістичні та тематичні типи висловлювань [39, с.135].

В. Цуккерман запропонував використовувати подібний підхід при жанровому аналізі музичних творів та визначив танець і пісню як первинні

жанри в музиці, котрі дуже часто є основою створення вторинних жанрів, які знайшли своє втілення в професійній концертній і театральній музиці [53, с. 102]. За словами А. Сохора: «первинні жанри часто переходять в театральну і концертну музику як ціле, зберігаючи в ряді випадків навіть своє жанрове позначення» [40, с. 95]. Внаслідок історичного функціонування жанр, як зазначає А. Сохор у своїй праці «Теорія музичних жанрів: задачі та перспективи» [39], є «семантико асоціативною сутністю, яка має здатність актуалізації слухацьких уявлень, що моделюють об'єктивну установку сприйняття твору» [39, с. 45].

Масштабні музичні твори несуть в собі ознаки поліжанровості, особливо це властиво циклічним формам. Ця якість зберігається та проявляється в різні епохи по-різному, спираючись на реалізацію задумів композитора в музичних творах. При цьому жанрова індивідуалізація проявляється у композиторів, які мають авторський почерк, де жанр постає «цементуючим» чинником, за допомогою якого поєднуються сутнісні функції музичного твору як продукту творчості.

Є випадки, коли композитор в назві твору, поряд із зазначенням жанру, надає вербальний (програмний) заголовок. За словами А. Сохора: «в даній ситуації він, використовуючи комунікативно-інформаційне програмування, створює для слухача комфортні умови, які допомагають адекватно сприйняти задум музичного твору, і впливає на формування семантичної репрезентації [40, с. 98].

Зауважимо, що використання різних методологічних принципів і підходів при вивченні питань, пов'язаних з осягненням проблем жанру з різноманітних точок зору, надає можливість в повному обсязі проаналізувати жанрову специфіку текстів музичних творів. Жанр належить до типологічних категорій, які вимагають диференційованого та гнучкого підходу, що не вміщуються до однозначних визначень, щоб відобразити багатозначність притаманному цьому явищу.

Слід зазначити, що саме жанрове формування старовинної сюїти, яка складалася з чотирьох танців – куранти, сарабанди, алеманди та жиги [25, с. 529], являє собою, за словами Ю. Неклюдова, «яскравий приклад еволюційної метаморфози перетворення первинних жанрів у вторинні» [25, с. 529].

1.2. Еволюція жанру сюїти в європейській музиці: історичний аспект

Сюїта (з франц. Suite –«ряд», «послідовність», «чергування») історично сформувалася як один із різновидів «багаточастинної циклічної форми інструментальної музики, що складається з декількох композиційно самостійних частин, об'єднаних однією музичною думкою» [15, с. 359]. Термін «сюїта» був уведений у другій половині XVII століття во Франції.

«Сама музична форма, що називається циклічною, складається з декількох частин, самостійних по формі, контрастуючих по характеру, але пов'язаних одним художнім задумом», – зазначає В.П. Фрайонов [51, с. 75].

Коріння сюїти сягають давньої традиції зіставлення повільного танцю-ходи (парного розміру) і живого, пружного танцю (зазвичай непарного, тридольного розміру). Більш пізніми прообразами циклу є середньовічна арабська пауба (велика музична форма, що включає кілька тематично пов'язаних різнохарактерних частин), а також багаточастинні форми, широко поширені у народів Близького Сходу і Середній Азії [17, с. 45].

Втім реальні історичні передумови становлення жанру сюїти в європейській музиці пов'язані з формуванням в середині XVI ст. сталої пари контрастних за характером і темпом танців – повільної, урочистої павани (величний, плавний танець на $\frac{2}{4}$) і енергійної, швидкої гальярди (рухливий танець зі стрибками в розмірі $\frac{3}{4}$). Пізніше такий цикл став чотиричастинним.

В. Носіна у своїй праці «Про символіку “Французьких сюїт” Й.С.Баха» дає таке визначення: «Розквіт жанру клавірної сюїти припадає на добу бароко.

Сама назва “сюїта” вперше з’явилась в кінці XVII ст. у французьких майстрів гри на лютні. В Італії ж використовувалась інша назва – “партита”, що, так як і “сюїта”, означає послідовність різнохарактерних танцювальних п’єс» [26, с. 37]. Зазначаючи, що в інструментальній музиці історично склалися «два основних види циклічних форм: сюїта та сонатно-симфонічний цикл» [26, с. 78], В. Носіна підкреслює, що «сюїта загалом - це традиційно бароковий жанр, який включає в себе п’єси танцювального та не танцювального характеру. Саме в сюїті присутні такі характерні риси, як танцювальність, легкість та музичність. Зазвичай основу сюїти становить кілька танців, а іноді вставляються і танцювальні за характером п’єси» [26, с. 78]. Дослідниця зауважує, що сюїтний цикл, «незважаючи на самостійність окремих частин <...>, завжди сприймається як один твір» [26, с. 78], який в першу чергу об’єднується тональним планом, що зберігається протягом всієї сюїти» [26, с. 78].

Для сюїти характерні такі жанрові ознаки, як тісний зв’язок з пісенно-танцювальною сферою та зображальність. Треба зазначити, що сюїта нерідко складається з музики, написаної для балетів, опер, драматичних вистав та ін.

Як правило, сюїта складається з декількох самостійних, зазвичай контрастуючих між собою частин, об’єднаних загальним художнім задумом. Її частини розрізняють за характером, ритмом чи темпом. В той же час вони можуть бути пов’язані тональною єдністю або мотивною спорідненістю. Головний принцип формоутворення сюїти – створення єдиної композиції на основі чергування контрастних частин.

Порівняно з сонатою і симфонією, сюїтному циклу властива самостійність частин, не настільки сувора впорядкованість структури циклу (кількість частин, їх характер, порядок, співвідношення один з одним можуть бути різними в найширших межах), тенденція до збереження у всіх або деяких частинах єдиної тональності, а також більш безпосередній зв’язок з жанрами танцю, пісні.

Основу барокової танцювальної сюїти XVII – XVIII століття склали, в першу чергу, чотири танці, різні за характером руху: алеманда, куранта, сарабанда та жига. Загальновідома стійка формула старовинної сюїти ґрунтувалася на логіці чергування швидкої і повільної моторики руху, зіставленні колективних та сольних танців.

Як зазначає, зокрема, Ю.Неклюдов: «Цикл танцювальних п'єс зазвичай відкривала алеманда (німецький танець), характеризується неспішною, величавою ходою і парним (чотиридольним) ритмом. Алеманді протиставлялась французька куранта – жвавий танець у трьохдольному розмірі» [25, с. 330]. В подальшому розвитку ритмічний і темповий контраст загострювався. Слідувала сарабанда – найповільніша частина сюїти: плавний іспанський танець в непарному розмірі. Величний характер звучання, часто з скорботним чи трагічним відтінком, наближував іноді сарабанду до траурного маршу. Заключною частиною сюїти була жига – стрімкий танець англійського походження в непарному розмірі. За ствердженням В. Носіної, «...танцювальна сюїта розгорталась на поступовому прискоренні руху і темпу з своєрідним заповільненням в середині циклу» [26, с. 112].

У такому вигляді в першій половині XVII століття сюїта утвердилася в творчості німецького композитора І. Я. Фробергера, в якого жанр клавірної сюїти займає центральне місце. У його сюїтах, як зазначає стверджує Ю. Неклюдов, «зберігається принцип прогресуючої поляризації темпів (середній – швидкий – повільний – найшвидший), широко використовується інтонаційно-тематичне і тональне об'єднання частин» [25, с. 329].

При безсумнівній близькості сюїтних циклів І. Я. Фробергера до французьких жанрових моделей, вони володіють достатньою самостійністю і повинні розглядатися як відгалуження від французької традиції. Ю. Неклюдов стверджує: «Сюїтний цикл мислився композитором не як набір випадкових танцювальних частин, а як єдине ціле, на що вказує також обмежений набір танців» [25, с. 330].

В.Носіна зазначає, що до сюїти могли додаватись ще і інші танці, окрім вищезазначених основних. Між сарабандою і жигою могли з'являтися менует, французькі рухливі танці – буре, гавот, мюзет, ригодон, а також англійський контрданс чи англес і польський полонез. Нерідко в сюїту вводилась некваплива й виразна італійська сициліана, наспівна лірична музика якої яскраво контрастувала з жвавими танцювальними ритмами інших складових сюїти. У XVIII ст., як зауважує В.Носіна, іноді «замість алеманди почали застосовувати прелюдію («Англійські сюїти» Й. С. Баха) чи увертюру – масштабний вступ, характерний величавою, масивною звучністю (оркестрові сюїти Й. С. Баха)» [26, с. 101].

В.Носіна у згадуваній праці особливо підкреслює, що «велику кількість сюїт було створено двома великими композиторами барокової доби – Г. Ф. Генделем (1685 – 1759), який є автором 17 клавірних сюїт, та Й. С. Бахом (1685 – 1750), мистецька спадщина котрого містить цілу низку творів сюїтного жанру, серед яких Французькі та Англійські сюїти, партіти для клавіру, для скрипки і віолончелі соло» [26, с. 55].

Вершиною барокового етапу розвитку жанру стали численні клавірні, скрипкові, віолончельні і оркестрові сюїти Й.С.Баха, дуже різноманітні за своїм характером та настроєм. Усіх їх об'єднує в одне ціле саме сюїтний жанр, що розкриває виразні можливості, укладені в простих танцювальних формах, а також в самій основі сюїтного циклу.

Сюїта в цей час стає одним з ключових жанрів інструментальної музики, саме в якій відбувається систематизація загальностильових типологічних ознак композиційно-жанрової моделі старовинної сюїти: серед них координаційний тип зв'язку рухомої багаточастинної структури, драматургія зіставлення.

На відміну від німецької жанрової моделі, що ґрунтується на суворій послідовності танцювальних номерів (алеманда - куранта - сарабанда – жига), сюїти французьких композиторів XVII – XVIII століть мали більш вільну побудову. Французькі клавесиністи – Ф. Даженкур, Л.-К. Дакен,

Ж. Ф. Дандріє, Л. Маршан, Луї Куперен – звертаються і до танцювального, і до програмного типів сюїти, при цьому переважного значення в їх сюїтах (які найчастіше являють собою збір жанрово-пейзажних музичних замальовок – до 20-ти і більше п'єс в циклі) набуває саме програмність.

Програмний різновид жанру досягає кульмінації в клавірних сюїтах Франсуа Куперена (1668–1733), творчість якого стала вершиною розвитку французької клавесинної школи. Л. Пилаєва у дисертації «Клавесинна і камерно-ансамблева творчість Ф. Куперена як втілення сюїтного мислення» стверджує, що «сюїти Франсуа Куперена являють собою обширні цикли інструментальних мініатюр, в більшості не пов'язаних з танцювальною основою. В них входили різнохарактерні побутові картини (“Женці”, “Молотобійці”), тонкі за своєю виразністю жіночі портрети – характеристики (“Ніжна Нанетта”, “Сестра Моніка”). Реалістичні жанрові картинки не рідкі і у танцювальних клавірних сюїтах ще одного видатного композитора – Ж. Ф. Рамо (1683–1764); у цьому числі – “Селянка”, “Пряха”, “Курка”, “Відліт птахів”» [34, с. 35].

З часом жанр сюїти став розвиватись під впливом опери і балету. Жанрова палітра циклу збагачується завдяки появі нових танців, а також арій. Також виникають сюїтні цикли, які в першу чергу складались з фрагментів оркестрових та музично-театральних творів. Так, зокрема, важливим елементом сюїти стає французька увертюра, яка іноді стає певним жанровим заміном традиційної сюїти.

У другій половині XVIII ст. через змінення загальної стильової парадигми європейського музичного мистецтва починається занепад танцювальної сюїти, яка перестає бути провідним жанром композиторської творчості, поступаючись місцем сонатно-симфонічному циклу, репрезентованому насамперед у жанрових сферах сонати, симфонії. та інструментального концерту.

Нове відродження жанр сюїти знаходить у романтичній музиці XIX століття, в якій величезне місце посідають так звані «сюїти наскрізної

побудови», поєднані програмним задумом та дуже часто створені на основі принципу монотематизму. Такими є насамперед фортепіанні сюїтні цикли Р. Шумана («Метелики», «Карнавал», «Крейслеріана», «Симфонічні етюд», «Танці давидсбюндлерів»).

Починаючи з другої половини XIX століття, жанр сюїти набуває дещо іншого характеру і проникає у симфонічну музику. Сюїтний цикл починає широко використовуватись у творах, створених на літературний сюжет.

Жанр сюїти не втрачає своєї актуальності й у сучасному мистецтві, зокрема в українській музиці другої половини XX століття.

Висновки до Розділу 1

Сюїта являє собою один із різновидів циклічної форми в музиці, де окремі частини поєднані у загальне ціле музичного твору (зазвичай за принципом контрасту) без жорсткого визначення кількості таких складових.

Загальна кількість номерів у сюїті не є регламентованою. Поєднанню окремих п'єс в єдиний цикл значною мірою сприяють такі композиційно-драматургічні засоби, як контрасти темпу, метру, ритму та характеру, а також можливе використання принципів монотематизму, програмності, сюжетності.

Основними змістовними типами сюїтного циклу, що історично склалися, є 1) танцювальна сюїта та 2) програмна сюїта.

Історично жанр сюїти (в перекладі з французької – «послідовність») склався як один із різновидів багаточастинної циклічної форми інструментальної музики, що складається з декількох композиційно самостійних частин, об'єднаних однією музичною думкою. Сюїта бере свій початок з Середньовіччя, але вже саме як жанр затвердилась в епоху бароко та класицизму. Історичним попередником сюїти було поширене наприкінці епохи Ренесансу парне поєднання в одному творі двох контрастних танців – повільного, урочистого та більш жвавого, швидкого.

Сюїта як самостійний жанр викристалізувалася саме в епоху бароко.

Першою історично поширеною моделлю сюїтного жанру є старовинна танцювальна сюїта, яка створювалась для одного інструменту або оркестру. Спочатку в ній були присутні два танці – велична павана та швидка гальярда, які стали грати одну за одною. Саме так виникли перші зразки старовинної інструментальної сюїти, які стали найпоширенішими у другій половині XVII – першій половині XVIII ст. Пізніше сюїтний цикл став чотиричастинним. Дану жанрову модель інструментальної танцювальної сюїти було створено німецьким композитором Йоганном Якобом Фробергером, у творчості якого вона утвердилась у своєму класичному вигляді. З часом композитори стали включати в сюїту і інші танці (менуєт, гавот, буре, полонез, сіціліана та ін.). До складу сюїти могли входити й не танцювальні п'єси (арії, прелюдії, увертюра, токато). Загальна кількість номерів у сюїті не була обмеженою.

Барокова інструментальна сюїта є одним з провідних, найпоширеніших жанрів інструментальної музики другої половини XVII – першої половини XVIII ст. Найвищого розквіту сюїта отримала у творчості Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя.

У другій половині XVIII ст. в музичному мистецтві відбувається процес зміни жанрово-стильових домінант, внаслідок якого сюїта втрачає свою провідну роль, поступаючись місцем класичній сонаті.

Нове відродження жанр сюїти знаходить у романтичній музиці XIX століття, в якій величезне місце посідають так звані «сюїти наскрізної побудови», поєднані програмним задумом та дуже часто створені на основі принципу монотематизму. Такими є насамперед фортепіанні сюїтні цикли Р. Шумана («Метелики», «Карнавал», «Крейслеріана», «Симфонічні етюди», «Танці давидсбюндлерів»).

Композитори XIX-XXI століття значною мірою зберігають головні ознаки сюїтного жанру, а саме циклічність побудови, контрастність частин у творах, надаючи при цьому нове тлумачення жанрового змісту.

Таким чином, сюїта пройшла величезний історичний шлях розвитку упродовж вже понад чотирьох століть, віддзеркалюючи особливості різного творчого втілення у композиторів різних епох та мистецьких напрямів.

РОЗДІЛ 2

СЮЇТИ ДЛЯ БАЯНУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ

2.1. Оригінальні сюїти для баяну в творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: тенденції жанрово-стильового розвитку

Розвиток музичної культури України другої половини ХХ – початку ХХІ століть дає змогу спостерігати яскраву тенденцію академізації народно-інструментального мистецтва та нового композиторського трактування виконавського потенціалу баяна та акордеона.

Слід зазначити, що одним з найпоширеніших у баянному мистецтві цього періоду стає саме сюїтний жанр, котрий упродовж десятиліть суттєво змінюється, набуваючи нових ознак. Так, дослідник Я. Олексів відмічає, що у попередній період в українському баянному мистецтві сформувався жанр сюїти, генетично пов'язаний із «танцювальних в'язанок сюїтно-рапсодійного типу» [28, с. 59], притаманних національним «традиціям народно-інструментального та питома гармошкового побутового музикування» [28, с. 59]. Водночас в означений період відбувається засвоєння баянним мистецтвом принципів європейської академічної інструментальної сюїти.

Збагачення баянної музики ХХ ст. надбаннями академічного інструментального мистецтва Європи відбувалося, як підкреслює О. Мірошниченко [21, с. 283], завдяки розширеному трактуванню інструментарію, «...розвитку фахової виконавської та композиторської освіти баяністів та поглибленню їх музичного мислення приводить до процесів академізації баянного концертного репертуару, оновлення жанрово-стильових засад баянного мистецтва, освоєння всього обсягу новітніх технічних прийомів, притаманних сучасній композиторській мові» [21, с. 283].

Зауважимо, що у сучасній європейській музиці також присутній жанр сюїти для баяна [21, с. 283].

Однією з найяскравіших постатей українського баянного мистецтва зазначеного періоду є композитор Володимир Зубицький, творчість якого належить до так званої «Нової фольклорної хвилі». У своїй діяльності митець виступає одночасно у трьох ролях: композитор – диригент – баяніст – виконавець. І саме музика для баяна посідає особливе місце у його творчості.

Володимир Зубицький – провідний композитор, важлива фігура в новітній історії української баянної музики. З його творами пов'язаний бурхливий вплив оновлення мовного комунікату та образів, що вивів баянну музику на рубежі модерного мистецтва у всій багатолінійності його контрастів, інтенсивності вислову та сучасної звуковиразової палітри. Як зазначає Яків Олексів: «на цій основі утверджується новий мистецький імідж баяна, вилучений з поля обігу рутинного етнографізму, властивого баянній музиці попередніх років» [29, с. 293].

Одним із наймасштабніших творів митця є «Карпатська сюїта», написана в 1975 році. В основу цього твору було покладено семантичні та ритмо-інтонаційні ознаки таких українських фольклорних жанрів, як думи, коломийки, гуцулки, тощо [29, с. 294].

Серед творів композитора окрему групу сюїтної побудови складають *сюїти-зошити*, вже саме визначення яких («зошит») не передбачає значної змістовної єдності. Характерною рисою сюїти-зошита як жанрового різновиду є наявність великої кількості частин, наскрізно пов'язаних драматургічно, де протягом усього розвитку ми це відчуваємо та пропускаємо через свій внутрішній світ.

Музикознавець Я. Олексів у статті «Концепція циклічності в сюїтах для баяну Володимира Зубицького» [29] підкреслює, що у творчості композитора вагоме місце посідають також сюїти для дітей, в яких, як правило, поєднуються фольклорні ознаки і яскраві емоційні враження. Володимир Зубицький є автором 3-х дитячих сюїт, серед яких: Дитяча сюїта №1 (1927),

Дитяча сюїта №2 «Російська» (1980), Дитяча сюїта №3 «Українська» (1987) [46, с. 105].

Колоритні фольклорні барви розцвічують інший твір В.Зубицького – «Болгарський зошит». Я.Олексів зауважує, що «Музичний матеріал сюїти спирається на поєднання фольклорних ознак болгарської музики та наспівів карпатського краю. В танцювально-моторних частинах («Кривий танок», «Свято») панують візерункові імпульсивно-нерегулярні болгарські ритми; у лірико-споглядальних («Смерічка», «Флояра», «Легенда») – мелодійні наспіви та імпровізаційні награвання карпатських музик» [28, с. 10]. Композиція «Зошита» складається з шести частин. Характеризуючи п'єси цього циклу, Я. Олексів визначає, що «кожна з них має свою програмну назву, завдяки чому сюїта сприймається як низка колоритних фольклорних замальовок» - ігрові, танцювальні, лірико-оповідальні, динамічні епізоди твору узяті ніби безпосередньо з самого життя та побуту гірського краю – «Сині гори», «Кривий танок», «Флояра», «Троїсті музики»» [28, с. 13].

В першій частині – «Веселі бокораші» композитор відтворює картину фольклорного музикування. Його характерний колорит передає мелодія на зразок сопілкових награвань з властивими для них дзвінкоголосими трелями, чіткою лапідарністю повторюваних структур та орнаментальними фігураціями. Картинність цього епізоду народно-музичного дійства підкреслюють тоніко-домінантові «кроки» квінт у супроводі, що нагадують гру скрипалів на відкритих струнах [27, с. 135].

Стимули активізації ритмо-акцентного начала танцювального музикування виявляє низка характерних засобів. Це «вибухові “акорди-притупцювання” на forte, “ударні” низхідні *glissandi*, чітко карбований штрих (*marcato sonore*) та тремолювання міхом (*ritmato*) в коротких репліках регістрово “розкиданої” теми» [27, с. 139].

Друга частина («Сині гори») змальована інструментальними барвами. Її говіркову тему супроводжує специфічний фонізм застиглого органного пункту – низькозвучної бурдонної квінти (В-F). Закличні ж висхідні інтонації

та форшлагові «під'їзди» мелодичного голосу нагадують характерну манеру гри на карпатській трембіті з її хитким інтонаційним строем.

Композитор у п'ятій частині «Троїсті музики» яскраво втілює карпатський діалект. Використовуючи засоби імітування музичних інструментів троїстих музик: тривалі квінти, удари по міху, особлива мелізматика та акцентування опорних награвань на супроводі теми гуцульського народного танцю «Аркан». Невід'ємною складовою музичної зображальності неофольклорних творів композитора є комплекс етнічних складових, де завдання автора достовірно передати конкретне явище картинної програмності специфічними прийомами інструмента. Значну роль відіграє застосоване у творах «Українська сюїта», «Карпатська сюїта» та «Болгарська сюїта» наслідування звучання карпатських народних інструментів (сопілки, двуденцівки, трембіти, окарини), котре надає нових якостей баянно-інструментальному стилю.

У виконавській і педагогічній практиці незмінним великим успіхом користується також цикл із шести дитячих сюїт Володимира Золотарьова, спрямованих на формування виконавської майстерності юного баяніста. Ці твори композитора гідно наслідують жанрові традиції *музики для дітей*, закладені Р.Шуманом, П.Чайковським, С.Прокоф'євим.

У п'єсах циклу яскраво втілені багатоманітні змістовно-емоційні характеристики (радість, смуток, казковість та ін.), застосовуються різні види техніки та різноманітні прийоми гри. Віддзеркалення образного світу емоцій та почуттів чергується у творі з картинами природи. Зауважимо, що у перших трьох сюїтах конкретні образи загалом переважають над абстрактними.

На розвиток жанру сюїти в сучасному баянно-акордеонному мистецтві здійснила значний вплив також творчість В.Власова. Узагальнюючи мистецький доробок композитора в жанрі сюїти, Я.Олексів зазначає: «композитор суттєво оновив та переосмислив жанрові основи та драматургічно-композиційну побудову баянної сюїти, поєднавши їх із рисами

сонатно-симфонічного циклу. Яскравим результатом цього стала «Сюїта-симфонія» В. Власова, яка стала втіленням художніх ідей митця» [28, с. 18].

Вже у своїх ранніх творах Віктор Власов демонструє пошуки нових для баянної музики шляхів досягнення та переосмислення музичного фольклору, поєднуючи етнотрадиційні елементи із авторським інтонаційно-тематичним матеріалом. Яскравими прикладами цього є твори «На трійці», «На вечірці», «На ярмарку», навіяні враженнями від балету І.Стравінського «Петрушка».

Новаційним для баянної музики є концертно-віртуозний ракурс інтерпретації композитором народного мелосу в п'єсі «Веснянка», тема якої викликає асоціації з відомою веснянкою «А вже весна, а вже красна». Типовими жанровими ознаками твору є веснянкова структура тематизму (4+4+6+6) та варіантний спосіб його розвитку. Автор застосовує різноманітні ритмоінтонаційні й структурні модифікації тематизму та засоби його динамізації (зіставлення тридольних і дводольних структур, акцентів тощо).

Змінення стильових домінант у сфері баянної музики сприяло суттєвому оновленню авторського стилю В.Власова, ускладненню музичної мови композитора та збагаченню його творчості новими образними сферами яскравої емоційної експресивності, зосередженої споглядальності й гротеску.

Одним з ранніх творів В. Власова, збагачених специфічними, свіжими баянними прийомами, є «Сюїта-симфонія» у 3-х частинах (1977 р.). У цьому творі автор використовує новітні виконавські технології та засоби композиторського письма, серед яких – численні різновиди кластерів, *glissando*, модерні прийоми звуковидобування (*vibrato* з різною частотою коливання у різних руках глісандування нігтями по перемикачах, чергування регістрових змін на витриманих тонах, стукіт по корпусу і міху, використання віддушника тощо).

Творчість В. Власова охоплює широкий діапазон розвитку баянного інструменталізму – від обробок фольклорного мелосу до використання сучасних композиторських технік та тембральних експериментів.

Прикладом використання сучасної сонорної техніки в творчості В. Власова є Сюїта «П'ять поглядів на країну Гулаг». В музиці твору широко використовуються звукообразальні (найчастіше ударно-шумові) ефекти, що імітують звуки вітру (I ч. – «Зона»); пилки на лісоповалі (глісандо нігтями 2-5 пальців вверх-вниз по правій клавіатурі баяна, не відкриваючи клапанів) (IV ч. – «Лісоповал»), кроки ув'язнених концтабору (карбовані удари кластерами по правій клавіатурі) (II ч.–«Піший етап») тощо.

Віктор Власов у своїх творах продовжує лінію «ударно-акцентної інструментальної стилістики» [42, с. 5] трактування баяна, вперше означеної Зубицьким у його неофольклорних композиціях, також широко використовує сучасні композиторські техніки, «долучається до сонорних пошуків всебічно збагачуючи музично-виразову мову баянного інструменталізму» [42, с. 5].

Серед сюїтних циклів для баяну, написаних наприкінці ХХ ст., значної вагомості набули тенденції до сонатності, поємності та симфонізації.

Так, сюїтним циклом київського композитора А. Білошицького,, написаним у 1980-ті роки, насамперед притаманна програмність. Яскравими прикладами цього у творчості митця є Сюїта №3 («Іспанська»), а також Сюїта № 4 «З глибини віків», створена за мотивами давньоруського епосу й присвячена 1500-річчю Києва. Авторські перекладення останнього твору (первісно написаного для оркестру народних інструментів) для симфонічного оркестру та для баяну соло демонструють «особливості оркестрового та інструментального мислення композитора та специфіку відбору музичних засобів» [30, с.116]. У звучанні твору поєднуються риси народного (монодія, підголосковість) та професійно-академічного (гомофонно-гармонічна фактура, сучасні різновиди музичної техніки) викладу. Композитор знаходить засоби і методи поєднання майже всіх частин між собою, щоб їх призвести до одного цілого.

Підсумовуючи огляд сюїт для баяну, створених упродовж 60-80-х років ХХ ст., слід відзначити появу нових форм «баянно-інструментальної стилістики, зумовленої оновленням загального музичного виразового та

образного комплексу композиторів» [6, с. 148]. За визначенням М. Давидова, провідною стає «*баянно-концертна модель*, оперта на розширений комплекс фактурних і виразових засобів, запозичених головно з інструментального стилю романтичного піанізму. Його поєднання з особливостями баянного інструменталізму мало своїм наслідком збагачення інструментально-фонічних засобів баяна, включно з колористичним насиченням, прийомами звуконаслідування та ефектно віртуозної складової викладу» [6, с. 148].

Сюїтний жанр в українському баянному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ ст. репрезентований насамперед у творчості Володимира Рунчака. Нові тенденції баянної музики, які фокусуються у творчості композитора, визначає А. Сташевський у статті «Баянні твори В.Рунчака в аспекті жанрово-стильової трансформації» [42]. Характеризуючи образно-емоційну сферу баянної творчості митця, він підкреслює: «Музика композитора представлена широким спектром тем-образів, де традиційні для сучасної музики образи гротеску і загостреної експресії зосереджені на філософських роздумах» [42, с. 5]. За ствердженням дослідника, творчості В.Рунчака властива «активна звуковиражальна пошуковість та багатство процесів творчих метаморфоз» [42, с. 7]. Характеризуючи її, музикознавець зауважує: «Новаторські тенденції виявляє модерна музична мова композитора, що базується на використанні новітніх баянно-інструментальних прийомів. Ранній творчості митця характерне використання народно-жанрових витоків з відображенням усіх властивих звукозображальних елементів» [42, с. 7].

Яскравим прикладом цього є чотиричастинний цикл митця «Портрети композиторів», в якому образи відомих музикантів створено шляхом стилізації авторського почерку кожного з них, при цьому композитор «зادля максимального відтворення художньо-стильового образу звертається до полістилістики. Кожен портрет (частина сюїти) дає змогу побачити різний ступінь та міру полістильового «втручання» в композиційне ціле» [44, с. 12].

Відмічаючи, що стильовими прототипами для Сюїти № 1 для баяна «Портрети композиторів» (1979-1988) В. Рунчака у 4-х частинах стала музика

Й. С. Баха, Д. Шостаковича, Н. Паганіні, І. Стравінського, А. Сташевський зазначає: «Домінуючим є прийом стилізації – добір комплексу характерних виразових засобів, які переконливо показують індивідуальний композиторський стиль» [44, с. 12].

У статті «В. Рунчак. Сюїта № 1 для баяна “Портрети композиторів”» А. Сташевський, аналізуючи особливості стилізації В. Рунчаком музичного тематизму авторів різних епох, зазначає: «У вступі “Бахіани” В. Рунчаком було взято тему-монограму Й. С. Баха з його відомої органної прелюдії та фуґи на тему В-А-С-Н, яка викладена у низькому регістрі Тема виступає символом, що уособлює постать самого генія Й.С.Баха» [44, с. 3]. За висловом А. Сташевського, «Фактурні типи, близькі токатним імпровізаціям зі складною контрапунктичною роботою, викладені у стилі двоголосної інвенції, музична тканина насичена імітаційними елементами поліфонічного двоголосся і мелізматичними прикрасами» [44, с. 3]. «Інтонаційна вертикаль і лінеарність поліфонічних ліній чітко підпорядковані метро-ритмічному, тонально-ладовому та артикуляційному стилю Й. С. Баха» [44, с. 3].

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

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

ритміку на безперервний тріольний виклад, залишивши для впізнавання лише інтонаційний контур теми. Тематичні й стильові алюзії, зокрема фактурно-мотивні елементи (обриси) «Кампанели» передаються через артикуляційну підкресленість ламаних октавних репетицій, секундові інтонаційні мерехтіння та приховане фактурне двоголосся.

А. Сташевський у згадуваній статті також зазначає, що «у п'єсі 'Біля портрета Паганіні'» В. Рунчак використовує кластери у лівій руці на виборній системі. «Присвята І. Стравінському» остання частина сюїти орієнтована на фовізм і фольклорні звороти балаганно-ярмаркових дійств «російського» періоду творчості композитора І. Стравінського» [44, с. 15]. Композитор використовує рикошети та ритмічні малюнки, поєднуючи їх з поспівками на фольклорні теми. Важливу роль відіграють також «гармошкове награвання» та стилізоване *ostinato* токатного типу, що стало характерним та знаковим для авангардного стилю в баянному мистецтві.

Підсумовуючи вищевикладене, підкреслимо, що сюїта для баяну «Портрети композиторів» є загалом одним з кращих творів В. Рунчака. Вона сповнена яскравими колористичними звучаннями, які досягнуті за допомогою сучасного музичного письма. Наведене спостереження підсумовує особливості композиторського мислення класико-романтичної традиції, з її приматом мелодії як основного виразового елемента, що фокусує ритмоінтонаційні зміни (коливання) музичного викладу.

Інший твір композитора – Сюїта №2 («Українська») – демонструє характер авторської інтерпретації В. Рунчаком музичного фольклору та особливості баянно-інструментального стилю митця. Тут слід відокремити деякі риси та характерні прийоми осягнення народних мотивів, а саме: мелос, притаманний музикуванню; специфіку ладової структури, гармонії у творі, жанрові ознаки та фактурний виклад музичного матеріалу. Відмітимо, що розглядається сама сфера твору та прийоми музичної реалізації. У творі віддзеркалюються основні риси, притаманні баянній творчості автора, а саме:

образна сфера, жанрові прототипи, стилістика, композиційність та баянна техніка.

Остання версія “Української сюїти” В. Рунчака – «Три фольклорні п’єси» – написана у 2003 році (попередні редакції датуються 1980, 1987 та 2001 роками). Цикл складається з 3-х контрастно співставлених частин (“Речитативи”, “Токата” та “Веснянка”).

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

А. Сташевський у статті «Баянні твори В.Рунчака в аспекті жанрово-стильової трансформації» визначає притаманну творчості композитора інтерпретацію колористичних можливостей баяна, підкреслюючи, що “у різноманітній тембровій палітрі – «майже кожна фраза речитативів «перекрашується» різними регістровими кольорами. Така гра звуковими фарбами нагадує музикування в Карпатах, де на звуки сопілки або трембіти відповідає відлуння гір” - *Senza misura, garsodico... Più lirico*. Образність передається акордовим скандуванням, кластерною технікою, яка охоплює повний діапазон баяна. Композитор надає звукообразності багатоплановість баянно-інструментальних специфічних засобів» [42, с. 12].

У другій частині – “Токата” – тема на початку п’єси проводиться одноголосно, потім розростається в музичному просторі через поступове насичення фактури шляхом імітацій, завоювання щораз ширшого діапазону з кульмінацією у верхньому регістрі. У середній частині – *Imperioso agitato* (владно, схвильовано), інструментальна мова насичена баянними фактурними елементами: імітаційними підголосками, стрімкими нисхідними тріолями, звичайним глісандуванням та індивідуальним для баянного інструменталізму гліссандо з готових басів на виборну клавіатуру.

У третій частині – “Веснянка” – мелодичний малюнок теми споріднений зі сопілковими “наспівами” - награваннями. «Третя частина, – зазначає А. Сташевський, – що виконує роль фіналу у творі, як підсумок збирає весь попередній тематизм циклу, узагальнює весь музичний матеріал. Тема веснянки щораз оновлюється фактурно і звучить у різних регістрах» [44, с. 35].

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

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

Під знаком сонористики народився новий тип музичної драматургії та викристалізувалися специфічні тембро-виразові засоби, які спричинили виникнення своєрідної тембрової моделі. Гра сонорних планів властива, наприклад, музиці К. Цепколенко («Знесиллям зламани народи», «Дуель-дуо»); В. Польової («Луна», «Нуль»), Ю. Гомельської (Diadema – 3»), С. Пілютикова («Sfumato») та ін. Тембро-колористичні, сонорні ефекти цих творів є безпосередніми учасниками формотворчих процесів, невід’ємних від змістовної зумовленості творів, – наприклад, протиставлень образних сфер або смислових обрамлень в межах репризної функції композицій.

Стильову палітру української баянної музики примножують також твори композитора А. Сташевського. Так, характер тричастинної Сюїти №1 «Образи» вирізняє використання тембрально-колористичних характеристик. Інший циклічний твір композитора – Сюїта-зошит «Сільські фрески», – на думку дослідника Я. Олексіва, «продовжує неофольклорний напрямок у розвитку української баянно-акордеонної музики. Художньо-образний зміст твору розкрито через виразність та оригінальність музичної мови» [27, с. 130]. Ще одним втіленням жанру у творчості А. Сташевського, як зазначає

дослідник, є Концертна сюїта-дивертисмент, яка «являє собою сюїтний цикл з послідовністю контрастних танцювальних п'єс» [29, с. 123].

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

Аналізуючи сучасні тенденції розвитку музичного мистецтва, які знайшли відображення у баянній сфері, Я. Олексів підкреслює, що «в музиці ХХ-ХХІ століть спостерігаємо фактурний «розподіл» виразового навантаження в авангарді, здебільшого її характеризує вихід за межі мелодичного тематизму (тематичної музики) та заміщення ритмо-інтонаційних складників грою тембро-барв як основних смислоутворюючих елементів музики» [28, с. 156].

2.2. Сучасні українські сюїти для баяна: типологія й провідні жанрові моделі

Українське баянне мистецтво на сучасному етапі розвитку демонструє суттєві творчі здобутки, які характеризуються розмаїттям жанрово-стильових проявів. А. Сташевський у монографії «Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ століть)» у переліку жанрів для баяна серед різновидів сюїтного типу визначає зокрема такі, як: «сюїта, концертна сюїта, дитяча сюїта (альбом), партита (концертна і камерна), триптих (диптих) [43, с. 60]. Приклади сюїтних циклів дослідник наводить також у категорії «жанри естрадної і джазової музики» [43]. При цьому, за ствердженням дослідника, поза обома моделями залишаються «такі жанрові різновиди, як сюїта-дивертисмент, проміжні модифікації на грані старовинної сюїти і партити, сонати, варіації, сюїта-поема, сюїта-зошит, парний цикл, тощо» [43, с. 70].

До сюїтного жанру у творчості українських митців, як зазначає А. Сташевський в статті «Культурно-історичні аспекти формування оригінального баянного репертуару» [46], належать такі твори, як: «Сюїта №1 «Пори року» (українська), №3 «Іспанська», №4 «Із глибини століть» (давньоруська) Анатолія Білошицького, «Карпатська сюїта», «Дитяча сюїта», Володимира Зубицького, сюїта для баяна у 4-х частинах, «Три фольклорні п'єси» Андрія Сташевського, «Імпровізація і бурлеска» Юрія Шамо, «Українська сюїта» та «Сюїта для юнацтва» Костянтина Мяскова [46, с. 103].

У ґрунтовних дослідженнях М. Калашник [11; 12], присвячених специфіці сюїти і партити та їх інтерпретації в українській музиці, запропоновано класифікацію жанрових моделей, згідно якій «основними типами сюїти є танцювальна (старовинна і нова) та програмна (узагальнювального й конкретизуючого типу), котрі через ненормативні жанрові вирішення мішаного та вільного виводить на партиту» [11, с. 134].

Виникнувши в історико-культурних умовах, що і сюїта, партита також виявилась природно об'єктивним відображенням. М. Калашник зазначає, що «насамперед епоха взята як одноразовий зріз, який постає не стільки у вигляді

однозначного руху від минулого до майбутнього, скільки як подоба навіювання явищ, які долають духовно-естетичних пріоритети і проростання нових ідей у музиці. І в період дестабілізації культури набуває особливої актуальності, проявляючись в різних типах музичного мистецтва, та мовних систем» [12, с. 8].

Як підкреслює М. Лобанова у монографії «Музичний стиль і жанр» [13], саме у такому художньому контексті «правомірно розглядати відродження партити як способу фіксації на жанровому рівні даної стильової колізії поряд з ренесансом інших барокових жанрів, а саме пасакалії, concerto grosso, номерної опери тощо [13, с. 167], але на відміну від них «...сюїта виступає не лише репрезентантом конкретної історичної епохи, а й розкриває її діалогічну природу, що виявляється в процвітанні жанру» [13, с. 167].

За ствердженням А. Сташевського, в українському баянному мистецтві жанр сюїти «представлений винятковою різноманітністю жанрово-стильових трактувань циклу, серед яких: «неокласична та необарокова сюїта, романтична сюїта, імпресіоністична живописна сюїта, триптих, неофольклорна сюїта, сюїта сюжетно-пейзажна, сюїта-зошит, сюїта-альбом, сюїта з ознаками концерту, сонати, партити тощо» [46, с. 105].

В українській баянній музиці наявні різні напрями оновлення, пов'язаних із активним розвитком таких значущих різновидів сюїтного жанру, як концертна, камерна, дитячі сюїти. Як зазначає А.Сташевський в статті «Хронологічний розвиток основних жанрів баянної музики в Україні» [49], «загальними засадами формування циклічних композицій сюїтного типу в українській баянній літературі є насамперед: жанрова спільність, типи програмності, інтонаційна спорідненість, застосування монотематизму, послідовність сюжету тощо» [49, с. 117].

Сучасні українські композитори у своїх сюїтах для баяну, втілюючи власний авторський задум, повною мірою віддзеркалюють багатотембровий характер та барвистість звучання інструменту, особливості виконавської техніки та специфічні «баянні прийоми звуковидобування, а саме різні

варіанти рикошетів, глісандування та вібрато, постукування рукою по корпусу інструмента. [49, с. 118].

Виходячи з цього, можна дійти висновків про те, що творчість сучасних українських композиторів для баяна загалом демонструє органічне поєднання неофольклорних і постмодерних тенденцій. Баянні сюїти вітчизняних авторів, суттєво відрізняючись за своїми жанрово-стильовими та образно-семантичними характеристиками, надають широкий простір для подальших музикознавчих досліджень цієї вагомої за своїм масштабом та змістом жанрової сфери.

Дуже багата та різноманітна за своїм характером і можливостями, сюїтна сфера є загалом доволі складною системою, окремі види якої суттєво відрізняються за своїми жанрово-стильовими витоками та образно-семантичними характеристиками. Сюїти часто створюються на основі музики до сценічних вистав, базуючись на музичному матеріалі, пов'язаному з сюжетом. Образно-стильовий спектр сучасних сюїтних циклів значною мірою розширюються завдяки активному використанню багатоманітних шарів фольклору та сучасного мистецтва [27, с. 140].

На думку А. Сташевського, до найвищих досягнень української баянної музики 40-50-х років ХХ ст. належать насамперед твори В. Підгорного, В. Дигусарова, К. М'яскова, М. Різоля. «Протягом наступного десятиліття еволюцію сюїтного циклу представляють такі композиції, як «Шість п'єс на основі народних пісень» Є. Юцкевича, «Сюїта» В. Дигусарова, «Концертна сюїта» (1962) М. Чайкіна, «Три мазурки» (1955), «Дитячий альбом» №1 (1960), «Червоні вітрила» К. М'яскова та ін.» [49, с. 117]. Як зазначає дослідник, окреслений період характеризується «створенням сюїт концертного програмного романтичного типу, які переважно спираються на народно-танцювальний матеріал та застосування фольклорної стилізації на рівні жанрового моделювання» [49, с. 117].

В останній третині ХХ століття українські композитори зосереджують увагу на вирішенні проблем збагачення концептуального та семантичного

потенціалу досліджуваного жанру у вітчизняному баянному мистецтві, зокрема через уведення до сюїтного циклу нових жанрових складових (фуги, речитативу, токати, елегії). Перспективність баянної сюїти констатується також фактом формування в її межах різних типів та напрямів, що вирізняються за своїм змістовним і соціокультурним характером і принципами циклізації. Серед домінуючих в баянному мистецтві жанрово-стильових моделей сюїтних циклів слід насамперед зазначити романтичні, неофольклорні та естрадно-джазові [5, с. 19]. Водночас імпресіоністичні та неокласичні пошуки репрезентовані в мистецькому просторі української баянної сюїти лише на зламі ХХ-ХХІ століть.

Виходячи з результатів запровадженого дослідження та спираючись на класифікацію, запропоновану Я. Олексівом, зазначимо, що провідними типами сюїтного циклу в українському баянному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст. є:

- *неоромантичний*, представлений такими творами, як «Романтична сюїта» № 2 (1983) В. Власова, «Фантастична сюїта» у 5-ти частинах (1989) А. Сташевського, «Характерна сюїта» (1983) Г. Шендирьова, «Романтична сюїта» (1988) В. Пацукевича, Сюїта №1 «Ескізи» О. Колосовської та ін. [27, с. 140];

- *неофольклорний*, де присутні «фольклорні орієнтири, що фігурують у полістильових та поліжанрових синтезах» [27, с. 140] («Карпатська сюїта» В. Зубицького, Сюїта-симфонія в 3-х частинах В. Власова, «Прикарпатські візерунки» Е.Мантулеєва, Сюїта №1 та Сюїта № 2 «Українська» В. Рунчака), опанування народно-інструментальних закономірностей розгортання форм і комплексу виражальних засобів, зумовлених свідомими зверненнями до інонаціональних фольклорних джерел (сюїта Г.Шендерьова, «Візерунки лугові», «Дитяча сюїта» № 2 «Російська» та «Болгарський зошит» В.Зубицького) [27, с. 140].

Окремим своєрідним жанровим різновидом програмної сюїти є сюїта-*homage* (у перекладі – «пожертва», «дарунок», «данина поваги»), яка в

українській баянній музиці репрезентована низкою сюїтних циклів, задуманих як галерея портретів митців минулих епох або сучасної доби, близьких людей та ін. До таких творів належать Partita concertanta № 3 А. Білошицького, Сюїта № 1 «Портрети композиторів» (1979-1988) В.Рунчака тощо [44, с. 12].

Спираючись на класифікацію, запропоновану дослідником М. Булдою в дисертації «Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві другої половини ХХ століття – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство» [55], зазначимо, що основними жанрово-стильовими моделями сюїтного циклу, які історично склались, є:

- «старовинна сюїта,
- дивертисмент,
- вільна романтична програмна сюїта,
- парний цикл (трансформація поєднання необарокового імпровізаційного вільного за будовою твору),
- триптих (тричастинна циклічність поза сонатними закономірностями в трактуванні циклу),
- сюїта-зошит (проміжна форма сюїти і програмного циклу мініатюр),
- дидактичні форми (дитячі сюїти та альбоми),
- сюїти з наскрізним тематичним розвитком, монотематизмом, інтонаційними арками, інтонаційними трансформаціями,
- сюїти з рисами сонатності,
- джаз-, ф'южн- та інші різновиди сюїти» [55].

Треба зазначити, що формування та розвиток жанрів сюїти і партити в українському баянному мистецтві були підготовлені їхньою тривалою еволюцією в академічній інструментальній культурі Європи та України, а також засвоєнням вітчизняним баянно-акордеонним мистецтвом жанрових моделей, що склалися у творчості сучасних композиторів Данії, Швеції, Франції, Фінляндії, Росії, у мистецькій практиці яких переважають барокові

жанрово-стильові моделі з широким застосуванням авангардних та постмодерних композиторських та виконавських технік та прийомів.

Еволюція сюїтного та партитного циклів в українській баянній музиці відповідає основним етапам розвитку вітчизняного баянного мистецтва, позначеним характерними особливостями, а саме:

1) період академізації баянного мистецтва (1940-ві-1960-ті роки), важливою віхою якого є написання «Сюїти» D-dur для баяна (1949 р.) В. Підгорного, у котрій, за ствердженням В. Бичкова, на відміну від багатьох попередніх баянних творів, де наявні насамперед аматорсько-побутові риси, відчувається «засвоєння європейської жанрової системи в концертних різновидах» [4, с. 35];

2) період засвоєння різностильових жанрових моделей, які були включно розроблені саме від сюїт (1970-1980 рр.);

3) сучасний період, якому притаманні риси постмодерного мистецтва.

Отже, підсумовуючи вищевикладене, не можна не погодитися з висновком А. Сташевським, який у статті «Великі жанри в українській музиці для баяну та акордеону» дійшов таких висновків стосовно загального вектору розвитку українського баянного мистецтва, у тому разі сюїтного жанру: «Упродовж другої половині ХХ – початку ХХІ ст. відбувається композиторське підсумовування новаторських рис українського баянного мистецтва, пов'язане з широким використанням принципів неофольклоризму, засвоєнням засобів неостилістики, класичних та барокових форм, полістилістики, додекафонії, алеаторики, тощо. Провідними жанровими моделями в українській баянній літературі є концертна і камерна сюїта (танцювальна або програмна) та партита» [43, с.45].

Висновки до Розділу 2

Принциповими основами формування циклічних композицій сюїтного типу в українській баянній музиці ХХ – початку ХХІ ст. є насамперед:

- жанрові спільності,
- стильова єдність,
- фольклорна-національна чи етнорегіональна ознака,
- різні типи програмності,
- послідовність сюжету,
- інтонаційна спорідненість,
- членування розгорнутих циклів.

Розвиток сюїти та партити в українській баянній музиці досліджуваної доби відбувається значною мірою в напрямку створення жанрових дифузій із сферами сонатності, концертності, одночастинної поемності, а також за взірцем чотиричастинного циклу з фугою в складі. (Прикладами цього є зокрема Партита–пікколо Ю. Шамо, Партита В. Подвали тощо).

У баянних сюїтах українських композиторів зазначеного часу втілено необарокові, неокласичні, неоромантичні, неофольклорні, естрадно-джазові та постмодерні жанрово-стильові принципи і традиції.

Специфічним жанровим різновидом циклу є також сюїта *homage*, котра базується на принципах стилізації індивідуальної авторської манери митця, якому присвячений твір, або історичного художнього стилю тієї доби.

Осмислення фольклорного тематизму в сюїтно-циклічних творах для баяна сучасних авторів тісно пов'язане з пошуками мистецької організації музичного матеріалу та відповідних способів, принципів розвитку і типу драматургії. Всі знакові музично-драматургічні, гармонічні та фактурні формули в цих творах є генетично пов'язаними з народним багатоголоссям, етнохарактерними формами музикування та голосоведіння. До них належать насамперед: варіантний розвиток мелодійних ліній, підголоскова фактура, арпеджований супровід, імітація прийомів «гармошкового» музикування, фігуративність, звучання на стискуванні – розтискуванні міху, різноспрямовані міхові репетиції тощо.

У баянних сюїтах сучасних українських митців застосування модерністичних та постмодерних технік композиції органічно поєднується зі

зверненням до фольклорних джерел та проявом індивідуальних особливостей композиторського мислення і художньої реалізації творчого задуму. Звукообразальність баяна – акордеона, багато темброві можливості створюють відчуття певної барвистості звучання інструмента.

Баянні твори українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. складають мацне підґрунтя для дослідження характеру інтонаційно-тематичних, жанрово-стильових, композиційно-формотворчих та ін. трансформацій у вітчизняній музиці для баяна та акордеона.

РОЗДІЛ 3
«БОЛГАРСЬКА СЮІТА» В КОНТЕКСТІ
КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ
В. СЕМЕНОВА В СФЕРІ БАЯННОГО МИСТЕЦТВА

3.1. Композиторська та виконавська творчість В. Семенова в царині баянного мистецтва: загальна характеристика

В'ячеслав Семенов належить до плеяди видатних баяністів, які розпочали свою виконавську діяльність ще в 60-роках ХХ ст. В. А. Семенов народився 29 березня 1946 р. в м. Трубачевську Брянської області. Музичну освіту отримав у Ростовському училищі мистецтв (1960-1964) та Музично-педагогічному інституті імені Гнесіних (1964-1969, Москва).

Творчість музиканта набула широкого європейського і світового визнання. В. Семенов удостоєний почесних звань заслуженого артиста РСФСР, народного артиста Росії, вченого звання професора. Він є професором Російської академії музики імені Гнесіних, віце-президентом музичного комітету Міжнародної конфедерації акордеоністів (Гамбург, 1982), лауреатом Міжнародного конкурсу композиторів, присвяченого 2000-річчю християнства (1999), а також лауреатом численних міжнародних конкурсів і фестивалів. Гастрольні концертні виступи артиста відбувалися у понад 40 різних країнах світу, розташованих на майже усіх континентах – в Європі, Азії, Америці та Африці. Мистецькі заслуги В. Семенова як концертного виконавця, композитора та музичного діяча були відзначені численними нагородами, серед яких – почесна нагорода Міжнародної конфедерації акордеоністів (2004), почесна премія «Premio Paolo Soprani» за видатний внесок у мистецтво (2013, Італія), тощо.

Характеризуючи період професійного становлення митця, зазначимо, що у 60-ті роки ХХ ст. в різних сферах баянного мистецтва (виконавській і композиторській творчості, педагогічній практиці) відбувався процес

суттєвого переосмислення мистецького потенціалу інструмента та його виходу на нові, масштабні рівні міжнародних концертних виступів та принципового оновлення репертуару й методики викладання. У цей період відбувалося активне завойовування баянною музикою нових позицій на всесоюзній та міжнародній естраді, одним з показників чого стали щорічні перемоги вітчизняних баяністів на міжнародних фестивалях.

Майбутній композитор рано відчув своє професійне покликання саме до баянної музики. Зауважимо, що у цьому процесі важливу роль відіграло музичне мистецтво Харкова, оскільки саме завдяки концертному виступу в Харківській філармонії відомого баяніста Ю. Козакова В. Семеновим вперше були почуті такі шедеври музичної класики, як Органна фантазія f-moll В. А. Моцарта, Етюд cis-moll Ф. Шопена, Анданте кантабіле з Першого струнного квартету П. Чайковського та ін. (Цей факт висвітлюють В. Ушенін та М. Імханицький у книзі «Портрети композиторів» [58, с.5]).

В'ячеслав Семенов ще з юності, починаючи входити у практику багатотембрового готово-виборного баяна з п'ятирядною клавіатурою правої руки, прагнув до найширшого розкриття усього багатства виконавських можливостей свого інструменту. У студентські роки він починає самостійно складати концертні програми, які йому приносять задоволення. У цей період молодий музикант особливу увагу приділяє монументальним полотнам класичної та сучасної музики. Треба зазначити те, що інтенсивному розвитку музично-художнього мислення Семенова-композитора активно сприяло регулярне відвідування концертів фортепіанної, оркестрової, органної музики, яке надало йому безліч вражень. Саме під час навчання Семенова в Інституті ім. Гнесіних в баянній літературі з'являється цілий ряд оригінальних монументальних творів В.Власова, В.Золотарьова та інших авторів, які змусили по-новому оцінити багатство динамічних, тембрових, поліфонічних та віртуозних можливостей баяна.

За яскравою характеристикою одного з найавторитетніших вчених в галузі теорії та історії народних інструментів М. Імханицького, «інструмент Семенова буквально впирається свіжими фарбами звучання» [57, с. 163].

Відмітимо, що у становленні творчої індивідуальності композитора значне місце також займають його особисті якості, а саме товариський характер, знання мистецтва, начитаність, душевна відкритість та простота в спілкуванні. Від розмови з музикантом завжди було цікаво, особливо коли в його руках звучить щось яскраве та неймовірне, що довго залишається у пам'яті. Ще чудовою рисою його характеру є залучення до улюбленої справи не тільки однодумців, але і людей, які не мають прямого відношення до мистецтва. В`ячеслав Семенов буквально заражає своїм інтересом до баяну та загалом музики усіх, хто його оточує» [58, с.159].

Помітне місце у творчій діяльності Семенова посіла спільна робота з відомим виконавцем-балалаєчником, заслуженим артистом Росії, лауреатом всеукраїнського, всеросійського і міжнародного конкурсів професором О. С. Даниловим. Зазначимо, що блискучий виконавський дует В. Семенов – О. Данилов був відзначений золотою медаллю на Всесвітньому фестивалі молоді в Берліні (1973) та отримав багато інших почесних нагород.

Особливо слід відмітити плідну мистецьку співпрацю В. Семенова з композитором Анатолієм Кусяковим, результатом якої стали такі твори, як: три сонати, сюїта «Зимові замалюнки», fuga та бурлеска, що вирізняються колоритністю, багатотембровістю, ритмічною контрастністю, поєднанням фольклорного початку з елементами сучасного композиторського письма, ускладненими гармоніями, тощо. Художньо-виразні засоби баяна тут постають в новому несподіваному світлі. Саме спільна робота з А.Кусяковим дала В.Семенову поштовх для активного втілення власної композиторської обдарованості, яка проявилася у нього ще у юнацькі роки. Однак раніше на серйозні систематичні заняття композицією йому не вистачало часу. Втім, завдяки співдружній праці з А. Кусяковим В. Семенов починає регулярно займатися композицією, демонструючи талант і творчий досвід зрілого

музиканта. Слід підкреслити, що такі твори митця, як «Донська рапсодія», «Фантазія пам'яті Василя Шукшина», «Болгарська сюїта» дуже швидко набули популярності й увійшли до концертного репертуару баяністів. Зауважимо, що всі ці твори ґрунтуються на фольклорному або близькому до нього інтонаційному матеріалі.

Вже в цей ранній, але дуже важливий період творчої діяльності митця визначилась індивідуальна художня спрямованість його композиторської творчості, більш витонченою стала виконавська майстерність, сформувався концертний репертуар тощо. Великий успіх артисту приніс вихід першої грамплатівки з записами його виступів, яка містила Першу сонату і сюїту «Зимові замалюнки» А. Кусякова, органну Арію і токату Г. Мушеля, а також два власних твори В. Семенова – «Сказ про Тихий Дон» та «Болгарську сюїту». Вихід цієї платівки став дуже значним успіхом музиканта, оскільки слухачі одночасно отримали змогу ознайомитися і з виконавським, і з композиторським даруванням митця, у тому числі із його авторським прочитанням власних творів.

Зазначимо, що активна композиторська та виконавська діяльність В.Семенова, яка розпочалася у 60-ті роки ХХ ст., триває й у наш час. Композиторський доробок митця містить численні твори для баяну, серед яких особливе місце посідають сюїтні та сонатні цикли. Митцем було написано велику кількість різноманітних творів, серед яких особливо виділяються Друга соната для баяну «Баскаріада», «Чотири п'єси епохи Ренесансу», а також Каприс № 1, який став обов'язковим твором на Першому міжнародному конкурсі баяністів-акордеоністів в Москві.

Підсумовуючи вищевикладене, ще раз підкреслимо, що В'ячеслав Семенов є одним із найяскравіших представників сучасного баянного мистецтва. Величезна виконавська, композиторська та педагогічна діяльність митця отримала широке визнання як музикантів-професіоналів, так і широкого слухацького загалу. Талановитий композитор-артист знаходиться у повному

розквіті творчих сил та піднесеному дусі. Попереду у В.Семенова велика музично-громадська діяльність та багато нових творчих планів.

Творча біографія В'ячеслава Семенова є переконливим доказом того, що чим ширше коло професійних інтересів музиканта, тим пліднішими і вагомішими є кінцеві результати його мистецької праці. Зауважимо, що сам В. Семенов – і як артист, і як композитор – завжди дуже критично ставиться до себе, постійно прагнучи до найбільшої досконалості своїх концертних виступів і авторських творів.

3.2. «Болгарська сюїта» для баяну В.Семенова: виконавсько-інтерпретаційний аналіз

«Болгарська сюїта» В. Семенова є одним з найяскравіших утілень даного жанру в баянній музиці. Передумовами написання цього натхненного твору стали яскраві враження, отримані автором від знайомства з болгарською традиційною музикою.

Зазначимо, що болгарська народна музика сформувалася на основі народної музики слов'янських племен, увібравши в себе елементи музичної культур інших народів, що в різні часи населяли територію сучасної Болгарії. Збереглися художні артефакти стародавніх культур (фракійської, іллірійської, візантійської та ін.), які, взаємозбагачуючись, впливали на формування пізніших культур народів, які осіли на Балканському півострові, а також народів сусідніх країн. На характер і розвиток болгарської народної музики значно вплинула й турецька культурна традиція (через багатовікове турецьке ярмо, що є найпохмурішим періодом у болгарській історії).

Зауважимо, що болгарські національні пісні, дуже різнобарвні в ладовому сенсі (багато з них ґрунтується на старовинних ладах, ладових структурах зі збільшеною секундою тощо), при гармонізації з застосуванням класичної мажорно-мінорної системи в більшості випадків втрачають частину своєї специфічної виразності. Втім, поринаючи глибоко в специфічну

виразність болгарської музики, композитори ХХ – початку ХХІ століття долають ці протиріччя, застосовуючи нові підходи до мистецького осягнення народної мелодії. У ладовій системі болгарської народної музики наявні й живі сліди давньої пентатоніки, і енгармонічного мажоро-мінора, і багато інших шарів. Цікаві приклади щодо цього наводить у своїй статті про болгарську народну музику В. Невзорова, яка знаходить у ній «багаті хроматизмами фрагменти східних мугамів, властиві зокрема азербайджанській та іранській музичній традиції» [56, с.150]. На думку дослідниці, «яскравим прикладом цього є зокрема болгарська пісня “Грозданка и Богдан войвода”» [56, с.150].

Значний інтерес представляє ритміка болгарської народної музики. Її самобутність і своєрідність одразу звертають на себе увагу в болгарському музичному фольклорі. В області ритму болгарський народ виявляє воістину виняткову винахідливість, що позначається зокрема у вражаючому достатку найрізноманітніших непарних ритмів, якими так славиться болгарська народна музика з її характерним тяжінням до ритмічної і метричної асиметрії. Болгарський музичний фольклор позначений колосальним багатством ритмічних формул у їх різноманітних поєднаннях. Незвичні для західноєвропейської культури, вони є типовими для болгарської музики і загалом для музичного фольклору балканських слов'ян (Сербія, Чорногорія, Македонія, Словенія). Вражаючою є віртуозна свобода володіння всіма цими складними, найважчими ритмами; разюча природність, невимушеність, з якою будь-який болгарський народний музикант-імпровізатор, співак, танцюрист відтворює найскладніші, вишукано розвинені форми ритмічного руху, з якими не завжди впорається досвідчений майстер-композитор.

Історія створення «Болгарської сюїти» В. Семенова значною мірою пов'язана з подіями творчої біографії митця, які надихнули його на написання цього твору. Так, будучи учасником ІХ Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Софії (1968 р.), В. Семенов був підкорений яскравими, колоритними інтонаційно та ритмічно своєрідними болгарськими народними мелодіями, віртуозною грою місцевих музикантів. І тоді він починає вивчати

й записувати найцікавіші болгарські мотиви та ритмоінтонаційні формули. Пізніше композитор неодноразово відвідував Болгарію, отримуючи кожного разу нові музичні враження і записуючи почуті оригінальні мелодії та ритми.

Безпосереднім поштовхом до створення В. Семеновим «Болгарської сюїти» послужило «запрошення митця до концертного виступу в телевізійній програмі, де потрібно було виконати на баяні якийсь твір на болгарські теми. Саме завдяки цьому з'явилися спочатку дві перші частини «Болгарської сюїти» («Дайчово хоро» і «Севдана»), а потім і третя («Ганкін хоро»)» [36, с/ 46]. У наступні роки твір, який неодноразово удосконалювався автором, отримав (особливо в кінцевому варіанті) значної популярності та широкого міжнародного визнання. Переконливим доказом цього є, зокрема, той факт, що цей сюїтний цикл В. Семенова «в 1982 році у Франції був визначений в якості обов'язкової п'єси для виступів на національному конкурсі виконавців-акордеоністів, проведеному Товариством пропаганди концертного акордеона» [36, с. 46].

У «Болгарській сюїті» В. Семенов вдало гармонізує фольклорні мелодії, зберігаючи їх національну самобутність у поєднанні з опорою на принципи західноєвропейського музичного мислення. Композитор систематизує характерні для болгарського національного музичного фольклору метроритми в сувору серію, застосовуючи у п'єсах циклу різноманітні народні пісні. Так, «в якості основної теми другої частини сюїти («Севдана») композитор майже цілком переосмислює цитовану народну пісню, перетворюючи її на образ зовсім іншої художньої думки» [36, с. 45].

«Болгарська сюїта» складається з трьох частин, кожній з них подані конкретизуючі назви – «Дайчово хоро» (I частина), «Севдана» (II частина), «Ганкіно хоро» (III частина). Сюїтний цикл в цілому побудовано на основі емоційного та темпового контрасту між частинами. У музичній мові сюїти переважають характерні мелодичні інтонації і метроритмічні звороти, властиві болгарському національному музичному фольклору.

Перша частина «Дайчово хоро» (*Allegro vivace*) ґрунтується на стилістиці традиційного болнарського швидкого танцю у розмірі $9/16$. Вже з самого початку теми відбувається атака звуку на *forte* з акцентуванням синкопованих долей такту. Емоційну виразність інструментального акцентування композитор визначає за допомогою міху.

У II частині – «Севдана» (*Andante cantabile*) – відбувається різка зміна темпу та характеру музики, яка вирізняється пануванням кантиленного початку і емоційною виразністю інструментального інтонування. Основна тема проростає з початкової інтонації жалю та задумливості. Далі до цієї мелодії підключаються фактурні підголоски, імітуючи процес живого народного музикування. Поступове зростання драматургічної напруги відбувається на багатьох рівнях – темброво-динамічному (різкі контрастні зміни *forte* та *piano* у звучанні різних проведень теми), фактурно-гармонічному (педалізація баса, поступове додавання мелодійних контрапунктів та акордових співзвуч, дисонансне збагачення вертикалі збільшеними секундами), мелодико-інтонаційному (вільно-імпровізаційний характер тематичного викладу). Завдяки великій кількості позначок зміни регістрів та звукових фарб, розвиток основного тематичного матеріалу відбувається за принципом варіантності, що надає кожному проведенню теми нового інтонаційного та темброво-колористичного забарвлення. Важливу роль у музичній драматургії твору відіграє використання протягом усієї частини ритмово-гармонічного *ostinato*. Драматична кульмінація частини, що припадає на 15–24 такти, створюється завдяки динамізації фактурно-гармонічних (мелодія вперше звучить з акордовим супроводом, за своїм характером наближеним до оркестрового *tutti*), агогічних (енергійне прискорення темпу), композиційно-драматургічних (емоційний вільно-імпровізаційний пасаж із розв'язанням на *fortissimo* та «театральною» ферматою на третій долі такту). У репризі повертається початковий темп, при цьому характер звучання теми змінюється, набуваючи більшої глибини і значущості. Завершується частина неповним проведенням теми на *pianissimo* із ферматою на третій долі такту,

що виконує функцію переходу до третьої частини сюїти. III частина сюїти («Ганкино хоро») несе в собі повернення до характеру тематизму I частини. Водночас відбуваються істотні зміни в характері музичної тканини, включаючи і мелодійну лінію, і другорядні елементи фактури). Фігурації здебільшого викладені малими терціями, що надає звучанню особого колориту,

В усіх частинах сюїти композитор прагне зберегти характерне темброве забарвлення та ритмічний малюнок, притаманні болгарській народній музиці. Для В. Семенова першорядного значення набувають не суто функціональні, а сонорно-колористичні, темброво-регістрові й фактурні аспекти звучання, гармонічна барвистість звукових фарб.

Виконавський аналіз твору демонструє велику майстерність автора, його глибоку обізнаність у специфіці баянного мистецтва. Так, зокрема, композитор застосовує прийом вертикального зсуву акордових звуків. У II частині («Севдана») використано рух ламаними інтервалами по одному ряду, який на баяні звучить досить ефектно, хоча є технічно нескладним завдяки позиційній зручності. Водночас у III частині, яка має віртуозний характер, виникають суттєві проблеми, пов'язані із складністю її виконання на баяні в швидкому темпі. Ще однією важливою проблемою, що ускладнює виконання твору, є широке розташування акордів та відстані між голосами.

Вслуховуючись у майстерне виконавське інтонування В. Семеновим різноманітних за характером частин «Болгарської сюїти» (наприклад, ліричної «Севдани»), ми відчуваємо кожен проникливий момент звучання. В авторській інтерпретації твору дуже чітко продумана логічна мелодійна структура, взаємозв'язок мотивів, фраз, речень та всієї музичної форми в цілому. Дуже компактно використані виразні засоби, ніжний, теплий звук, люфтпаузи, що уможливають відчуття тиші та спокою.

Аналізуючи особливості виконавського мистецтва В. Семенова, слід особливо відзначити його майстерність образно-емоційного перевтілення. Яскравим прикладом цього може слугувати авторське виконання тієї ж

«Севдани» з «Болгарської сюїти», ознаками котрого є майстерне розкриття змісту твору, відбиття його образної та жанрово-стильової контрастності й різноманітності характеру і композиційної побудови. Контрастом тут виступає художнє зіставлення різних музичних образів.

Характеризуючи риси виконавської інтерпретації В. Семеновим його власного композиторського твору – «Болгарської сюїти», слід також зазначити підпорядкованість виконавської техніки музиканта його художньому задуму, а також легкість, простоту, чистоту самого виконання. Сам музикант у якості найскладніших виконавських прийомів гри визначає різновиди рикошетів, пальцеву швидкість, тремолювання міхом та інші. Величезну увагу він приділяє ретельній роботі над технічним матеріалом, яка дозволяє досягти віртуозної досконалості.

Висновки до Розділу 3

Одним із найталановитіших представників сучасного баянного мистецтва є відомий композитор та блискучий виконавець-віртуоз В'ячеслав Семенов, багаторічна плідна творча діяльність якого отримала широке світове визнання. Митець, який все своє життя присвятив баяну, створив велику кількість яскравих творів для цього інструменту і, зокрема, здійснив суттєвий внесок у розвиток жанру баянної сюїти. Найбільш відомим і популярним твором В. Семенова є «Болгарська сюїта».

Болгарська народна музика є унікальним культурним явищем, вирізняючись своїми особливими ритмами та мелодійними інтонаціями. У ладовій системі болгарської народної музики наявні й живі сліди давньої пентатоніки, і енгармонічного мажоро-мінора, і багато інших шарів. Болгарський музичний фольклор позначений колосальним багатством ритмічних формул у їх різноманітних поєднаннях. Незвичні для західноєвропейської культури, вони є типовими для болгарської музики і

загалом для музичного фольклору балканських слов'ян (Сербія, Чорногорія, Македонія, Словенія).

«Болгарська сюїта» складається з трьох частин, кожній з них подані конкретизуючі назви – «Дайчово хоро» (I частина), «Севдана» (II частина), «Ганкино хоро» (III частина). Сюїтний цикл в цілому побудовано на основі емоційного та темпового контрасту між частинами. Композитору завдяки ретельному вивченню та творчому засвоєнню болгарського музичного фольклору вдалося яскраво відтворити у своєму сюїтному циклі чарівний світ болгарської національної мистецької традиції.

Виконавський аналіз твору демонструє велику майстерність автора, його глибоку обізнаність у специфіці баянного мистецтва. Авторська виконавська інтерпретація «Болгарської сюїти» позначена яскравою емоційністю, глибиною відтворення образного світу болгарського народного музичного мистецтва, а також величезною технічною майстерністю й віртуозною досконалістю.

ВИСНОВКИ

Основні результати проведеного дослідження полягають у наступному:

1. Висвітлено теоретичні аспекти осягнення поняття *сюїта* в контексті сучасної теорії музичного жанру. Зазначено, що інструментальна сюїта, генеза та перший розквіт якого сягає доби бароко, є одним з провідних жанрів європейської музики. За своїми композиційно-драматургічними ознаками сюїта являє собою характерний багаточастинний цикл, який складається з декількох самостійних, зазвичай контрастуючих між собою частин, об'єднаних загальним художнім задумом. Розрізняючись за своїм характером, ритмом, темпом, жанровими рисами, частини сюїти водночас можуть бути пов'язані тональною єдністю та інтонаційно-тематичною спорідненістю.

Головним принципом формоутворення сюїти є створення єдиного композиційного цілого на основі зіставлення-чергування контрастних частин. Важливим підґрунтям формування змістовно-композиційної цілісності сюїтного циклу є тенденція до збереження у всіх або декількох його частинах єдиної тональності. На відміну від таких циклічних форм, як соната і симфонія з їх ідеєю єдиного композиційно-драматургічного розвитку, сюїті властива принципова самостійність частин, відсутність наскрізного розвитку, певна відкритість структури циклу (кількість частин, їх характер, порядок, співвідношення проміж собою можуть суттєво вирізнятися).

2. Охарактеризовано в історичній ретроспективі еволюцію жанру сюїти в європейській музиці. Історичне становлення жанру інструментальної сюїти величезною мірою пов'язано з репрезентацією різноманітних проявів танцювальності, яскравим втіленням якої стала насамперед барокова танцювальна сюїта. В класичну епоху жанр сюїти як старомодний був практично витиснений сонатою, симфонією та інструментальним концертом. Нове відродження жанру відбувається у XIX столітті насамперед через формування та розквіт романтичної програмної сюїти наскрізної побудови. Яскраве втілення сюїтний жанр знаходить також в музичному мистецтві

XX ст., віддзеркалюючи властиве художньому мисленню композиторів цієї доби розмаїття співіснуючих картин світу.

Наприкінці XX – початку XXI ст. жанр сюїти продовжує залишатися в центрі творчої уваги сучасних митців, надалі розвиваючись через активізацію мистецького пошуку нових художньо-образних, змістовно-драматургічних, темброво-виразних можливостей, зокрема, у баянному мистецтві.

3. Розкрито специфіку і типологію жанрових моделей сюїтного циклу в баянній музиці. Визначено, що основними різновидами жанрово-стильових моделей баянних сюїт є: 1) старовинна сюїта, 2) дивертисмент, 3) вільна романтична програмна сюїта, 4) парний цикл (трансформація небарокового імпровізаційного вільного за будовою твору), 5) триптих (тричастинна циклічність поза сонатними закономірностями), 6) сюїта-зошит (проміжна форма сюїти і програмного циклу мініатюр), 7) дидактичні форми (дитячі сюїти та альбоми), 8) сюїти з наскрізним тематичним розвитком, монотематизмом, інтонаційними арками та трансформаціями, наближені до ознак жанру партити, 9) сюїти з рисами сонатності, 10) джазові, ф'южн та інші різновиди сюїти. Загалом формування жанру сюїти в баянному мистецтві було підготовлено його тривалою еволюцією в академічній інструментальній культурі Європи та України, а також засвоєнням цих жанрових моделей баянно-акордеонним мистецтвом.

4. Визначено жанрово-стильові особливості оригінальних сюїт для баяну в творчості українських композиторів. Підкреслено, що українські композитори по-своєму артикулюють широкий спектр стильових і жанрових компонентів, які визначають сутність принципів сюїтної циклізації. Цей спектр авторських інтерпретацій жанру сюїти пов'язаний з тенденціями концептуалізму, синтезом традиційних і сучасних методів композиції, «грою стилями». Жанровий регламент найчастіше обумовлює особливості композиційної структури і створює установку на її адекватне сприйняття і розуміння. Цілеспрямовані новації в жанровому просторі української камерно-інструментальної сюїти 70-80-х років XX ст. збіглися зі зрілістю національної

інструментальної традиції, коли на перший план висуваються індивідуально-авторські підходи до новітніх технік композиції. В цей час відбувається розширення інструментальних сфер репрезентації жанру, однією з яких є втілення жанру сюїти в музиці для баяна. Серед сучасних сюїт для баяну особливо значущими є твори Ф.Анжеліса, А.Білошицького, В. Зубицького, В. Золотарьова, А. Ніжніка, А. Репнікова, В. Рунчака, В.Семенова, А.Сташевського, що поєднують особливості баянно-інструментального звучання з поглибленим психологічно-інтонаційним змістом і експресивністю виразних засобів звучання. Створення цими та іншими митцями індивідуально-авторських структурних моделей сюїтного жанру збагачує традиції інструментальної музики в баянному мистецтві.

5. Надано загальну характеристику композиторської та виконавської творчості В.Семенова в царині баянного мистецтва;. Висвітлено життєвий та творчий шлях митця, основні віхи його композиторської і виконавської діяльності. Розкрито світоглядні засади музичного мислення композитора, виявлено новаційні риси його авторської творчості, а також визначено її значення у часопросторі світового музичного мистецтва і культури.

6. Здійснено виконавсько-інтерпретаційний аналіз «Болгарської сюїти» для баяну В.Семенова в контексті його композиторської творчості. Зазначено, що цей натхненний твір є одним з найяскравіших утілень даного жанру в баянній музиці. Передумовами написання сюїти стали яскраві враження, отримані автором від знайомства з болгарською етнотрадиційною музикою. Безпосереднім поштовхом до створення «Болгарської сюїти» стало запрошення митця виступити в телевізійній програмі і виконати на баяні твір на болгарські теми. «Болгарська сюїта», яка неодноразово удосконалювався автором, набула широкого європейського визнання (зокрема, в 1982 р. вона стала обов'язковою п'єсою для аиступу учасників національного конкурсу виконавців-акордеоністів у Франції, проведеному Товариством пропаганди концертного акордеона).

Таким чином, підсумовуючи результати проведеного дослідження, зазначимо, що його мета – виявити значення жанру сюїти в баянному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст. та охарактеризувати його провідні ознаки є досягнутою, а усі поставлені завдання – виконаними.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. Москва : Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 5-45.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Ред., вст. ст. и коммент. Е.М. Орловой. 2-е изд. Кн. 1-2. Ленинград : Музыка. Ленинград. отд., 1971. 376 с.: нот.
3. Бобровский Б. Циклические формы. Сюита. Сонатный цикл // Книга о музыке. М., 1975. С.293-309.
4. Бычков В. В. Формирование и развитие баянно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры, начало XIX - конец XX веков: исполнительство, музыка, инструментарий: дисс ... д-ра искусствовед., спец. 17.00.02 – муз. искусство / Российский ин-т истории искусств. Санкт-Петербург, 2005.
5. Васильев О.П. Баян в современном ансамбле: образные и тембровые поиски отечественных композиторов Оренбургского государственного института искусств имени Леопольда и Мстислава Ростроповичей : дисс ... канд. искусствовед., спец. 17.00.02 – муз. искусство / Оренбург, 2012. 24 с.
6. Давидов М. А. Проблеми збереження і розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: зб. ст. і віршів / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вид. 2-е, доп. Київ ; Луцьк: ВАТ Волин. обл. друк., 2008. 412 с.
7. Дружинин С. Система средств музыкальной риторики в оркестровых сюитах И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана: дис. .канд. искусствовед., спец. 17.00.02 – муз. искусство / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2002. 210 с.
8. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах: монографія. Москва: Музыка, 1982. 383 с.

9. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: Учеб. пособие для музык. вузов и училищ. Москва: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.
10. Каган М. С. Морфология искусства. Москва: Искусство, 1972. — 440 с.
11. Калашник М. П. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века : монографія. Харьков : Форт ЛДТ, 1994. 188 с.
12. Калашник М. П. Интерпретация жанров сюиты и партиты в творческой практике XX века : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Киев. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1991. 15 с.
13. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр : история и современность Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.
14. Малкуш А. С. Претворение национальных особенностей в стиле Владислава Золотарёва: автореф. дис ... канд. искусствовед., спец. 17.00.02 – муз. искусство // Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, Новосибирск, 2013. 30 с.
15. Манукян И. Сюита // Музыкальная энциклопедия. В 6-ти томах: Т.5. Москва, 1981. Стб. 359-363.
16. Марченко В. Композиторська творчість молодих українських митців для акордеона: жанрово-стильові риси // Music Art XXI Century – history, theory, practice: collection of scientific papers Institute of Musical Art Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University / [edited and compilers A. Dushniy]. № 3. Drohobych – Kielce – Kaunas – Almaty: Posvit, 2017. С. 196-204
17. Маслий С. Ю. Сюита: семантико-драматургический и исторический аспекты исследования : автореф. дис. ... канд. искусствовед., спец. 17.00.02 – муз. искусство / Российская академия музыки имени Гнесиных; Москва, 2003. 24 с.
18. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва: Композитор, 1993. 268 с.

19. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник: Сб ст. Вып. 5. Москва: Сов. композитор, 1984. С. 5-17.
20. Меркулов А. Фортепианные сюитные циклы Шумана: Вопросы целостности композиции и интерпретации. Москва, 1991.
21. Мирошниченко О. Н. Соната для баяна А. Нижника: к проблеме трактовки жанра // Музичне мистецтво ХХІ століття - історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [заг. ред. та упоряд. А. Душного] № 13. Дрогобич, 2013. С.279-287.
22. Михайлов М. Стил в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 262 с
23. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : Навчальний посібник. Київ : Нац. муз. акад.. України ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
24. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. История в музыке: избр. исслед.; [ред. О. В. Лосева]. Москва: НИЦ Московская консерватория, 2009. С. 371–391.
25. Неклюдов Ю. Сюита // Музыкальный энциклопедический словарь. Москва, 1990. С.529-530.
26. Носина В. О символике «Французских сюит» И. С. Баха / Б. Яворский. Сюиты Баха для клавира. Москва : Классика-ХХІ, 2006. С. 67-151.
27. Олексів Я. Інтерпретація жанру партити в баянних композиціях А. Білошицького // Молодь і ринок. 2008. №5. С 138-142.
28. Олексів Я. Інтерпретація жанру партити у баянній творчості В. Зубицького. Partita concertante №1 in modo di jazz-improvvisazione // Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть : зб. матеріалів міжнар. наук-практ. конф. / Ред-упор. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. Дрогобич: Посвіт, 2007. С. 150-160.

- 29.Олексів Я. Концепція циклічності в сюїтах для баяна В.Зубицького // Наукові збірки ЛНМА ім. М. В.Лисенка : Музикознавчі студії. Львів: Сполом, 2010. Вип. 22. С. 290-297.
- 30.Олексюк А., Олексюк М. Дослідження народно-інструментального мистецтва України у наукових студіях ХХ століття // Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика: зб. наук. пр. Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка [заг. ред. та упоряд. А. Душного] № 4. Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати: Посвіт, 2018. С. 111-120.
- 31.Петраш А. Эволюция жанров сольной смычковой сонаты и сюиты до середины XVIII века: дисс. ... канд. искусствовед.: спец. 17.00.02 – муз. искусство / Ленинград. Гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1975. 215 с.
- 32.Пикалова Н.Б. Камерная инструментальная сюита в русской советской музыке 60-х первой половины 80-х годов : теоретические аспекты жанра : автореф. дис. ... канд. искусствовед. спец 17.00.02/ Ленинград. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Ленинград, 1989. 24 с.
- 33.Польська І. І. Камерно-ансамблеве мистецтво України: сучасні шляхи теоретичного осягнення // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка / ЛНМА імені М. В. Лисенка ; [гол. ред. : Ігор Пилатюк, наук. ред.-упоряд. : Ніна Дика]. Вип. 31 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. Львів, 2013. С. 19–30.
- 34.Пылаева Л. Клавесинное и камерно-ансамблевое творчество Ф. Куперена как воплощение сюитного мышления: дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Москва, 1986. 296 с.
- 35.Ромашков А. А. Жанровая модель сюиты для оркестра русских народных инструментов: автореф. дис ... канд. искусствовед. спец.

- 17.00.02 – музикальне искусство / Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова; Саратов, 2015. 28 с.
36. Савченко О. «Болгарська сюїта» В. Семенова в контексті розвитку жанру сюїти в сучасній баянній музиці // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : зб. матеріалів всеукр. наук.-практ. конф. молодих учених, 23–24 квітня 2020 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків, ХДАК, 2020. С. 46.
37. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки ХХ века: сб. ст. Горький, 1977. С. 12-58.
38. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. / Сост.: В.И. Зак, Е.И. Чигарева. Вып. 6. Москва: Сов. композитор, 1985. С.152-180.
39. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Вопросы социологии и эстетики музыки: Ст. и исслед. / Ред.-сост. Д. Дараган. ЛГИТМИК. Ленинград: Сов. композитор. Ленинград. отделение, 1983. Вып. III. С. 129-142.
40. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва: Музыка, 1968. 104 с.
41. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник: сб. статей: Вып.6. Москва, 1987. С.45-68.
42. Сташевський А. Баянні твори В. Рунчака в аспекті жанрово-стильовій трансформації // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. : у 2-х ч. Вип. IX. Ч. 2. Київ: Державна академія керівних кадрів культури і мистецтва, 2002. С. 238- 243.
43. Сташевский А. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона: тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст. Луганськ, 2007. 160 с.
44. Сташевський А. В. Рунчак. Сюїта № 1 для баяна «Портрети композиторів» // Науковий вісник Національної музичної академії ім.

- П. І. Чайковського. Вип. 26: Музичне виконавство : Кн. 9. Київ : НМАУ, 2003. С.185-192.
45. Сташевський А. К вопросу об эволюции баянной аппликатуры (на примере правой руки) // Вісник Луганського державного педагогічного університету ім. Т.Шевченка. Вип. 6. Луганськ : ЛДПУ, 2001. С. 70-78.
46. Сташевський А. Культурно-історичні аспекти формування оригінального баянного репертуару // Культура і сучасність: альманах. Вип. 2. Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2002. С. 102-108.
47. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна Луганськ: Поліграфресурс, 2006. 152 с.
48. Сташевський А. Українська оригінальна література для баяна: концепція періодизації еволюційних етапів // Українське музикознавство : зб. ст. Київ 2002. Вип.31. С.147-159.
49. Сташевський А. Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні.// Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах. Луганськ : Знання, 2006 Вип.2. С. 115-122.
50. Тукова І. «Жанротворчество» и творчество « в жанре» // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. ст. Музичний твір як творчий процес. Київ 2002 Вип.1. С. 31-38.
51. Фраёнов В.П. Циклические формы // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва: Сов. энциклопедия, 1990. Т. 5. Стб. 615.
52. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2001. 496 с.
53. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 159 с.

54. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира : Исследования по истории сюиты / Под ред. С. Протопопова. Москва - Ленинград : Музгиз, 1947. 55 с.
55. Булда М. В. Естрадно-джазовая музыка в акордеонно-баянном мистецтві України другої пол. ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство: автореф. дис... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 21 с.
56. Невзорова В. Болгарская национальная специфика хорового творчества Добри Христова : дис. ...доктора искусствоведения и культурологии : спец. 653.01 – Музыкаведение / Академія музики, театра и изобразительных искусств. Кишинев, 2016. 176 с.
57. Ушенин В. В., Имханицкий М. И. Вячеслав Семенов // Портреты баянистов: [сб. ст.] / Рос. акад. музыки им. Гнесиных ; отв. ред. М. И. Имханицкий. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2000. С. 157-180.
58. Altman G. Tanzformen und Suite // Altman G. Musikalische Formenlehre: Mit Beispielen und Analysen. Berlin, 1968. S.103-130.
59. Fuller D. Suite // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Vol. 18. London, 1980. P.333-350.
60. Milner A. The baroque: instrumental music // Man and his music. The story of musical experience in the west. Part II. London, 1962. P.531-569.