



УДК 780.647.2.071.1 (477) : 78.04

DOI 10.34064/khnum1-55.03

Тищик Вадим

ORCID 0000-0002-9962-3069

Проекції програмності у «Давньокиївських фресках» А. Сташевського для баяна

Анотація

Тищик Вадим. Проекції програмності у «Давньокиївських фресках» А. Сташевського для баяна. У статті з'ясовується роль позамузичних чинників при створенні творів, зумовлених дією мистецького синтезу – наскрізної теми композиторської творчості європейської традиції. В академічній науці це явище отримало визначення «програмності» як методу, що певною мірою спрямовує слухачке сприйняття. Актуалізація теми та зумовлені нею завдання полягають у визначенні міри корелятивності семантики нового твору та його мистецького оригіналу, оскільки саме від художньо-видового перекладу залежить розуміння як самої програми, так і шляхів її втілення засобами виконавської інтерпретації. Мета статті – виявити жанрово-стилістичні чинники програмності авторської концепції обраного твору – відбиває звуко-поетичні уявлення про стародавню історію рідної землі та національну пам'ять сучасного українця. Втілення картин-проекцій з історії Київської Русі за допомогою ладо-гармонічних, фактурно-тембрових, композиційно-драматургічних засобів увиразнює авторську концепцію твору – суголосся людини та історії, самоусвідомлення себе в національному космосі та логосі. **Ключові слова:** баянний твір, синтез мистецтв, програмність, музична фреска, виконавська інтерпретація.

Тищик Вадим. Проекции программности в «Древнекиевских фресках» А. Сташевского для баяна. В статье выясняется роль внemuзыкальных факторов в произведениях, созданных под влиянием синтеза искусств – сквозной темы композиторского творчества европейской традиции. В академической науке это явление получило определение «програмности» в значении метода, в некоторой степени направляющего



слушательское восприятие. Актуализация темы и задачи, обусловленные ею, заключаются в определении меры корреляции семантики нового произведения и художественного оригинала, поскольку от художественно-видового перевода зависит понимание как самой программности, так и путей её воплощения средствами исполнительской интерпретации. Цель статьи – анализ жанрово-стилистических факторов воплощения программности в авторской концепции избранного произведения – выявляет звуко-поэтические представления о древней истории родной земли и национальной памяти современного украинца. Воплощение картин-проекций из истории Киевской Руси с помощью ладо-гармонических, фактурно-тембровых, композиционно-драматургических средств раскрывает авторскую концепцию произведения – созвучия человека и истории, осознание себя в национальном космосе и логосе. **Ключевые слова:** *произведение для баяна, синтез искусств, программность, музыкальная фреска, исполнительская интерпретация.*

Tyshchuk V. Programmability projections in “The Ancient Kiev Frescoes” by A. Stashevsky for the button accordion. The article explains the role of extra-musical factors in the creation of the compositions, caused by the action of the art synthesis as a cross-cutting theme of the composer’s creativity in the European tradition. In the academic art, this phenomenon has acquired the status of the program method, which to some extent has directed the listeners’ perceptions. The actualization of the present topic and its predetermined task is to determine the degree of the correlation of the semantics of a new composition to its artistic original, since it is precisely on the “artistic type translation” that both the programmability and the ways of its implementation by means of the performing interpretation depend.

The object of the article is the programmability as a condition of the composer’s idea; **the subject** is the author’s concept of “The Ancient Kiev Frescoes” by A. Stashevsky for the accordion, implemented in the genre-stylistic system of the individual and national-musical thinking.

The purpose of the article is to identify the genre-stylistic factors of the author’s conception of the selected composition, which reflects the sound-poetic ideas about the ancient history of the native land, while forming the national memory of the modern Ukrainian.



Analysis of the recent publications on the research topic. Among the fundamental works devoted to programmability, we should point out the works by V. Konen, which trace the tendency to expand the limits of programmability in music at the expense of non-musical influences, as well as those by M. Lobanova, who characterizes the synthetic genres (opera, theatre music, ballet, program symphony) in the historical dimension. G. Khutorskaya owing to the introduction of the category “interspecific translation” into the scientific circulation explains the means of the synthesis of arts in vocal compositions [5]. The interspecific interaction of the theatre, painting, dance, poetry and literature contributes to the reproduction of the complete picture of the world in music.

The material for the development of the problem is the composition for the accordion called “The Ancient Kiev Frescoes” by A. Stashevsky, one of the bright representatives of the modern accordion school of Ukraine.

Observing the author’s premieres (in particular, the accordion compositions) in the quality of a professional listener, one can state that his creativity has become an important part of the musical culture of the Slobozhanska Ukraine. As a multifaceted personality – an accordion performer, teacher, composer, and scientist – he embodies new ideas, genre-style models and corresponding techniques of the performing skills in his activities.

A comprehensive analysis of the genre stylistics and a personal view of the performance dramaturgy of the interpretation of the program cycle have been given. “The Ancient Kiev Frescoes” by A. Stashevsky (2005), besides the program name, have a genre refinement of the “suite-notebook”, which contains the key to understanding the essence of the stated program. First, the notebook (the album) is holistic, and contains information about interrelated events of a certain era, arranged in a timeline (the linear sequence). Secondly, the pages of the notebook can be represented as the planes where the images are located – the frescoes of St. Sophia Cathedral in Kiev. The most valuable decoration of the cathedral is the mural, which has been preserved for centuries and is an example of the skill and artistic taste of ancient Ukrainians. In general, St. Sophia Cathedral embodies the philosophical credo of the era with its national idea, the expression of the spirituality of the Christian worldview.

There are nine parts in the suite-notebook, each with a program title. The author’s idea is realized, on the one hand, through the programmability of the picture type, when the parts of the suite cycle constitute a single composition



that is associated with a multi-figured mural (with its mosaic, stained glass). It is impossible to capture it at one glance, so getting acquainted with it implies a consistent arrangement of the fragments of the whole in time. On the other hand, there is a pervasive narrative throughout the cycle: all the parts sound *attacca*. The pages of the chronicle seem to be expanded in the temporal axis; there is also a general logic of changing the various musical murals that is subordinate to the *latent programmability*: from “Intrada” to the climax in Part 8 and Part 9 an associate connection (a story line) is established. Programmability-driven musical stylistic contains repetitive segments of the author’s language focused on archaic styling. Because of the singing type of thematism, the ostinato nature and variability of the means of its development, the expanded fret and tonal nature, the mosaic principle of the stringing of the motives, and their combining.

In the conclusions it is emphasized that in the program composition for the accordion A. Stashevsky skillfully realized his plan as a projection on historical, musical-performing and picture-everyday images-echo. The incarnation of the ancient history of Kievan Rus by means of the fret-harmonious, texture-timbre and compositional-dramatic means fully presents the author’s conception of the composition – the harmony of a man and history, the updating of the Past, in order to understand one’s own mental foundations, self-awareness in the national cosmos and logo. **Key words:** *button accordion composition, synthesis of arts, programmability, musical fresco, performing interpretation.*

Постановка проблеми. Синтез мистецтв – наскрізна тема композиторської творчості європейської традиції. Вважається, що музика за допомогою звукових образів здатна розкривати внутрішній психологічний стан людини. Втім слухачі знають, що при безпосередньому спілкуванні музичний твір, написаний композитором, а згодом інтерпретований виконавцем, не обмежений лише психологічним сприйняттям змісту. Разом з емоційно-насиченою інформацією у людській свідомості відбувається інтелектуальне, асоціативне, просторово-зорове розуміння того, що звучить.

Звукообраз здатен вмістити в собі картини зовнішнього (об’єктивно-реального) світу, про що свідчать численні програмні назви, які автори містять на титулах своїх рукописів. Прагнучи до образної конкретизації музичного твору, композитори через засоби



вербальності, живопису, архітектури, театру утворюють синтез з музикою. Цей метод творення музики отримав назву *«програмність»*. Слушною є думка Г. Краукліса щодо її функції як *способу реалізації авторського задуму*: «... програма найбільш безпосередньо, у співвідношенні із звуковою природою музики, проявляє себе у звуконаслідуванні» (тут і далі переклад наш – В. Т.) [2, с. 56]. Дослідження «перевтілення» в музиці історичного, філософського, літературного, або живописного твору ставить перед дослідниками актуальне завдання – визначити міру корелятивності між семантикою нового твору та мистецьким оригіналом, оскільки саме від цього залежить розуміння як самої програми (сюжетна, жанрова, картинно-асоціативна), так і шляхів її втілення засобами виконавської інтерпретації.

У баянній музиці проєкції програмності допомагають виконавцям досягнути царину музичної семантики, яка постійно збагачується й розкриває глибини жанрів та форм музикування в царині народно-інструментальній творчості минулого та сьогодення. *Актуальність теми* зумовлена практикою поширення програмності в сучасній творчості для баяну, яка спричиняє інтерес дослідників до узагальнень авторських концепцій творів.

Матеріалом для розробки проблеми слугує твір для баяна «Давньокиївські фрески» А. Сташевського, одного з відомих представників сучасної баянної школи України. Спостерігаючи в якості професійного слухача за авторськими прем'єрами (зокрема, баянних творів), можна стверджувати, що його творчість стала важливою часткою музичної культури Слобожанської України. Як багатогранна особистість – баяніст, педагог, композитор, науковець – він втілює у своїй діяльності нові ідеї, жанрово-стильові моделі та відповідні прийоми виконавської майстерності. Обраний твір, хоча і проаналізований в різних аспектах [4, 6, 7], залишається цікавим об'єктом інтерпретології, оскільки є яскравим свідомством того, що і в наш час на ґрунті програмності відбувається подальший мистецький пошук ідей та образів історичного та поетичного походження, які формують сучасне музично-національне мислення в царині народно-інструментальної творчості.

Об'єкт статті – програмність як дія синтезу мистецтв у баянній музиці; **предмет** – проєкція програмності у творі А. Сташевського



«Давньокиївські фрески» для баяну в системі індивідуального та національно-музичного мислення.

Мета статті – виявити жанрово-стилістичні чинники авторської концепції обраного твору, яка відбиває звуко-поетичні уявлення про стародавню історію рідної землі, формуючи національну пам'ять сучасного українця.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. В методологічному плані серед фундаментальних праць, присвячених програмності, вкажемо на працю В. Конен в якій прослідковано тенденції до розширення меж програмності завдяки тому, що музика спирається на позамузичні елементи (слово, танець, кіно) [1, с. 19]. У книзі М. Лобанової відображено розвиток синтетичних жанрів у історичному вимірі (опера, театральна музика, балет, програмний симфонізм), надано характеристики синтезу мистецтв у контексті творчості певної доби, школи, композитора [3, с. 9]. Г. Хуторська через введення в науковий обіг категорії «міжвидовий переклад» висвітлює засоби синтезу мистецтв в вокальних творах [5]. Міжвидова взаємодія театру, живопису, танцю, поезії та літератури сприяє відтворенню повноти картини світу в музиці.

Виклад основного матеріалу. Явище музичної програмності пов'язане із специфікою семантики музичної мови, яка не здатна у порівнянні з живописом, літературою, театром та іншими видами мистецтва (звідси поняття «міжвидовий художній переклад») досягнути предметного відображення будь-якого звукообразу. Конкретизації змісту музичного твору слугують *позамузичні чинники* – національна мова, література та поезія. Таку ж функцію виконує і програма твору, право на яку належить композитору. Ясна річ, не завжди ті чи інші пояснення до музики можуть розглядатися як програма. Відсутність оголошення програми можливе у тому разі, коли задум автора не потребує конкретизації. Власне програма не є простим поясненням музики, скоріше, – дороговказом від композитора до слухача, засобом формування креативного мислення виконавців для розуміння в процесі спілкування з твором.

Загальновідомо, що походження музичної діяльності людини іде з далекої глибини тисячоліть. Ще з часів становлення первісного сус-

пільства, спочатку музика існувала виключно як прикладне мистецтво, була грою, частиною життєдіяльності людини у тісному поєднанні зі словом, піснею, танцем. Генетично зумовлений синтез різних видів художнього вираження людського сприйняття панував до XVI ст. У зв'язку із умовами побуту та культурними традиціями симбіоз живопису та музики діяв на ґрунті *інструментального музикування*, що мало свої програмні передумови на певні події, релігійні уявлення, зображення навколишньої природи. *Саме такий тип музичної творчості сформував ладову семантику та інтонаційно-тематичний «словник» як уособлення культурно-генетичного коду нації, з якого черпаються авторські ідеї та висловлювання.* Варто пам'ятати про інструментальні награвання (сигнальні, ритуальні, змагальні) та наспіви. У цей же час відбуваються спроби виконавців передавати реакцію на природні явища саме музичними засобами виразності.

«Давньокиївські фрески» А. Сташевського (2005), окрім програмної назви, мають жанрове уточнення «сюїта-зошит», в якому міститься ключ до розуміння сутності програмної назви. По-перше, зошит (альбом) є цілісним, і містить інформацію про взаємопов'язані події певної епохи розташовані у часовій перспективі (лінійній послідовності). По-друге, сторінки зошиту можна уявити як площини, де розташовані зображення – фрески собору Софії Київської. Найціннішою окрасою собору є стінопис, який зберігся через віки і є зразком майстерності та художнього смаку давніх українців. Взагалі храм Софії Київської уособлює філософське кредо епохи зі своєю національною ідеєю, вираженням духовності християнського світосприйняття¹.

¹ Фрески у Соборі Софія Київська за різною інформацією були створені у середині XI століття, майстрами, яких Ярослав Мудрий запрошував із Константинополя. Однак існують твердження, що і київські умільці доклали чимало зусиль до оздоблення храму. Фрески храму – це своєрідна книга, на яку можна дивитись зліва-направо, зверху-вниз. Картини живопису діляться на три групи: євангельські легенди; біблійні переклади; життійний цикл присвячений покровителям княжого роду. Християнські розписи, що прикрашають стіни, за задумом князя мали просвітити людей які здебільшого були неписьменні, адже країна була язичницькою. До сьогодні із п'яти тисяч квадратних розписів, що були створені у XI столітті, збереглися трохи більше третини.



У сюїті-зошиті дев'ять частин, кожна з яких має програмну назву. Авторський задум реалізується, з одного боку, через програмність картинного типу, коли частини сюїтного циклу складають єдину композицію, що викликає асоціації з багатофігурною фрескою (з її мозаїкою, вітражами). Охопити її одним поглядом неможливо, тому знайомство з нею передбачає послідовне розташування фрагментів цілого у часі. З іншого боку, в циклі відчутна наскрізна оповідальність: всі частини звучать *attacca*. Сторінки літопису начебто розгорнуті у часовій вісі; існує й загальна логіка зміни різних музичних фресок, що підпорядкована *латентній програмності*: від «Інтради» до кульмінаційної розв'язки у 8-й і 9-й частинах встановлюється асоційований зв'язок (сюжетність).

Цикл відкривається звукозображальним пейзажем – № 1 з програмною назвою «**Похмурий світанок (Інтрада)**». Тут домінує образ оціпенілої ранкової природи і одночасно широти та просторової безмежності. Створення звукопису відбувається завдяки застосуванню композитором комплексу мелодико-ритмічних, ладо-гармонічних засобів. Принцип остинатності реалізується у різних фактурних пласках. У нижньому регістрі домінує октавний остинатний бас, на який нашаровується низхідний тетрахордовий рух (e-d-c-h) у верхньому регістрі (тт. 1–20). Між регістрами встановлюються певні метро-часові взаємини, що порушують регулярну акцентність, створюючи ілюзію плинності часу, безкінечного простору.

У нижньому регістрі басова лінія при дводольному розмірі пульсаційно рухається на три (тт. 1–8), переходячи на дводольне вимірювання часу (т. 9). Рух низхідного тетрахорду шістнадцятими тривалостями у верхньому регістрі вписується у дводольну вимірювальну схему; проте між групами шістнадцятих є паузи, групи нерівномірні за розміром (одна група, дві, три, п'ять), що також порушує інерцію акцентного сприйняття і слугує часовому розбалансуванню у просторі повторюваних фактурних сегментів. Остинатний бас згодом підпорядковується системі дводольної пульсації (тт. 12–13), а шістнадцяті низхідного тетрахорду у правій руці перетворюються на секстолі. Надалі цей ритмічний малюнок ще більше подрібнюється до тремоло (т. 16), що знаходить відгук і в басовій партії. У такий спосіб дося-



гається відчуття нефіксованості, нестабільності, плинності; створюється об'ємність звучання. Простір моделюється завдяки форшлагам у партії лівої руки, які, наче відлуння, подвоюють основні басові тони.

У другому розділі Інтради (т. 20–29) діє тільки ритмічна остинатність в одноманітному русі шістнадцятих, породжених низхідним тетрахордом (т. 20), який розростається, захоплюючи великий діапазон. В партії лівої руки (нижній регістр) відбувається рух вісімками; згодом такий самий ритмічний малюнок панує і в правій руці (верхній регістр; т. 23). У репрезі остинатність на короткий час вимкнена проголошенням широких акордів на тлі ритмоформули в різних звуковисотних та ритмічних варіантах. Втім поступово вона повертається в різних шарах фактури у вигляді педальних акордів (партія правої руки) і повторень ритмічної формули (у лівій руці).

«Билина» – другий розділ циклу – вказує на *трансмisiю фольклорного мислення, зокрема, вплив думного жанру*. А. Сташевський зазначає, що основна тема «Билини» є «...своєрідною ідейно-образною експозицією циклу, що являє собою переінтоновану версію російської пісні “Я на камушке сижу”» [4, с. 247]. Остання сприймається як музичний праобраз, дотичний до української «історичної пам'яті» через *образ Київської Русі як культурного центру національного космосу і логосу*. Епічний наратив композитор відтворив завдяки композиційно-драматургічній будові, фактурній організації та вибору жанрово-стилістичних засобів.

Композиція складається з трьох розділів, що, немов уступи української думи вибудовуються за висхідною лінією розвитку. Інтонаційно споріднені, вони побудовані на пісенному тематизмі з варіантними прийомами розвитку. Архаїчний колорит створено завдяки опорі на діатоніку, низхідний пентахорд (від *V* до *I* ступеню), терцієві поспівки (т. 2), регістрове розташування тематизму в басовому і середньому регістрах з перевагою октави. Розвиток в «уступах» відбувається через ускладнення фактури (введення контрапункту у II-ому, гетерофонно-го потовщення мелодичної лінії в III-ому розділах).

Басова лінія у нижньому регістрі першого розділу замінюється акордовим викладенням басу у другому, повертаючись до одноголосного викладення в третьому, де перетворюється на фігурації тридцять



другими тривалостями. Названі прийоми сприяють розшаруванню фактури (застосований запис на 3-х нотоносцях); саме тому відбувається збільшення діапазону і обсягу звучання, сприяючи динамізації музичного процесу.

Застосування фігурацій в басовому регістрі на *ff* позначає момент кульмінації. Завершується епічна картина широким акордом на звуках діатонічного пентахорду у межах великої сексти (*g-a-c-d-e*). На підставі музично-стилістичних ознак жанрового архетипу української думи слухач може додавати суб'єктивні коннотації (просторові, живописно-картинні тощо).

Третя частина «**Набат. Дзвони Святої Софії**» починається звукоімітацією дзвонів, які в давні часи виконували кілька функцій: перша – заклик вірян до Літургії; друга – інформаційна (сповіщення людей про надзвичайні події). З огляду на першу частку назви можна припустити, що йдеться саме про сповіщення.

Остинатна формула дзвонів побудована на висхідному мотиві, коли послідовно комбінуються ходи на зм. 5 (*e-b*) і в. 3 (*d-fis*). Нижній тон *e* затримується, утворюючи педаль («відлуння» дзвонів). Мотив повторюється зі зсувом на велику секунду вниз і повертається до висхідного звуку. На остинатну ритмоформулу нашаровується фігурація шістнадцятими, імітуючи більш дрібні дзвони (т. 5). Потім остинат починає рухатись вгору на велику секунду, велику терцію (т. 3), при цьому її внутрішня структура (комбінація тритону і великої терції) залишається незмінною. Нарешті, рух шістнадцятими змінюється на низхідну формулу (тт. 13–16), яка є інверсією основного набатного мотиву. Цей мотив контрапунктично (зсув у часі на одну шістнадцяту) поєднується з остиною в нижньому регістрі та продовжує завойовувати звуковий простір переміщеннями вгору і вниз. Ефект нашарування двох ліній посилює їх щільний виклад в одному регістрі першої октави; при цьому зберігається тритон (зменшена квінта), що слугує утриманню ладової специфічності. Розбалансування партій у часі і регістрах створює ефект «розмитого» у повітрі дзвону.

Тематизм нового підрозділу (тт. 37–40) побудований на звуконаслідуванні дзвонів, викладений дрібними тривалостями в партії правої руки на тлі широких перекидань терцій і секунд крупними трива-



лостями. Коли повертається виклад глісандо, то звучання переростає в «передзвони» дрібними тривалостями в обох партіях (тт. 41–44), що призводить до кульмінації, вирішеної за допомогою кластерного тремоло на *ff*. Заключення побудовано на поєднанні низхідної формули *gis-fis-cis-a* шістнадцятими і витриманих акордів-педалей. В останніх тактах акорд затихає (від *ff* до *pppp*) на ферматі. Форма третьої частини в цілому подібна до мозаїки, оскільки складається з коротких тем-сегментів, кожен з яких імітує дзвони. Однак мозаїчність поєднана із наскрізним розвитком за рахунок фактурних перетворень.

Отже, від вступної «Інтради» до «Набату» вибудовується висхідне драматургічне сходження. Кожна з фресок є самодостатньою, їх послідовність утворює певну логіку. Між тривожним «Набатом» (№ 3) і драматичним наративом № 8 «Як на річці-Сольниці було» поміщені центральні частини циклу, які сприймаються як своєрідне інтермеццо в альбомній композиції.

У IV-й частині «Хороводи» відтворена пластика танцювального руху за допомогою «ланцюжкового» голосоведіння, у якому поєднані верхній та нижній регістри (в межах терції). Народжуючись з унісону e^2 , вони сходяться у секунду й знову розходяться у терцію, завершуючись амбітусом чистої кварта ($e-a$), «підсвіченою» звуком d у правій руці. В коді фактура розріджується через зменшення кількості голосів, концентрації ліній у верхньому регістрі.

П'ята частина «У гаях та дібровах» встановлює дух імпровізаційності, завдяки фігураційному руху дрібними тривалостями (групи тридцятьдругих, секстолей, септолей) у комбінації з трелями, остинатними фігурами з форшлагами, акордами тремоло, стакатними висхідними фразами у високому регістрі. Невимушеність чергування імпровізаційних фраз «нашаровується» на пульсуючий супровід, побудований за принципом «бас-акорд». Відбувається часта зміна метру: тематичні блоки, написані в розмірі $4/4$, змінюються на $3/4$. Якщо в т. 8 повертається $4/4$, то у т. 10 вже встановлюється метр $6/4$ (і так до кінця частини), що сприяє відтворенню нестримного руху; адже організація музичного процесу не підпорядковується строгій регламентації. Заклучний розділ, позначений спрощенням мелосного малюнку верхнього голосу, зібранням голосів по вертикалі, більш



чіткою ритмікою, гучною динамікою f , виконує функцію коди ліричного диптиху («Хороводи» та «У гаях та дібровах» як «серцевина» «Сюїти-зошиту»).

Після п'ятої частини прихований програмний сюжет «модулює» з ліричної сфери у скерційно-ігрову. «**Награвання**» № 6 одразу ж задають грайливий тон завдяки повторюваному октавному басу на тоні g (в першій-другій октавах, що зменшує його «вагу»); обидва звуки обігруються форшлагами. Тема **A** (тт. 5–13) – награвання в дусі народних інструментів; її діапазон не перевищує октави. Наспівна діатонічна тема повторюється на органному пункті g з варіантними змінами. Друга тема **B** (т. 14) викладена більш щільно і теж на октавному остинатному басі g . Подальший процес підпорядкований логіці гри-співставлення тем **A** і **B**, з «обманом» слухача: останній приспів не звучить, і твір завершується темою-заспівом. Як наслідок, вибудовується міні-цикл «розосереджених варіацій» на мелодію-остінато.

Короткий мелодичний хід зв'язує «Награвання» і «**Розваги скоморохів**» (№ 7). Його тема походить з першого мотиву «Награвань» – висхідний діатонічний мотив $c-g$, побудований на комбінації вісімки і тріолі шістнадцятими, що повторюється від f до c . Далі процес просувається шляхом нанизування коротких мотивів, створюючи алюзію нерегламентованого дійства скоморохів. Окрім названого мотиву a (тт. 2–3), тематизм «Розваг скоморохів» складають: 1) акордовий мотив b , побудований на комбінації остинатних шістнадцятих і низхідної тріолі (т. 4); 2) комбінація довгого звуку і низхідного тріольного замикаючого ходу в межах трихорду (c), завершення якого припадає на сильну долю наступного такту (тт. 5–6); тріольний ритм шістнадцятими свідчить про його походження від першого мотиву (a), тільки в інверсійному варіанті; 3) тріольна поспівка d в межах трихорду (т. 8); 4) тріольна поспівка з низхідною квартою (d_1), що походить від мотиву d (т. 12).

Характерно, що всі мотиви, окрім першого, розташовані всупереч тактовій рисі, не припадають на сильну долю, що порушує у верхньому шарі фактури регулярну акцентність. Остання реалізується в нижньому шарі: завдяки остинатній формулі акомпанементу утримується ладо-гармонічна гра, заявлена в останньому проведенні теми-заспіву



(*A*) в «Награваннях». Йдеться про співіснування кількох ладо-гармонічних опор (*c-g*), над якими надбудовується мінорний тризвук, та тон *b*. Послідовність цих опор цікаво організована у часі. Партія лівої руки є носієм регулярної акцентності, на яку нашаровується імпровізаційні мотиви в партії правої. Проте композитор обирає алгоритм «три-три-два» в комбінації вісімок у супроводі (*b+c+g-b-d*; *b+c+g-b-d*; *c+g-b-d*), порушуючи інерцію сприйняття. Розвиток підпорядкований нерегламентованому комбінуванню мотивів, з варіантними перетвореннями, зі зсувами відносно тактових рис. Відчуття імпровізаційності підсилено імітаційним проведенням зіплених мотивів *a* та *d*, на тлі остинато (з т. 16). Другий мотив піддається значним варіантним перетворенням, що сприяють втіленню ігрової стихії.

Після місцевої кульмінації в наступному розділі з'являється новий «персонаж» – мотив *e*, виписаний вісімками поза межами чіткої звуковисотності (згідно з ремаркою, він утворюється шляхом ударів пальцями по боковинам розгорнутого міху; тт. 26–27; 30–31). Завершують парад нових «персонажів» низхідний рух секстолями в комбінації з шістнадцятими (тт. 35–36, мотив *h*) і варіантно перетворений акордовий мотив *b*, що своїм закличним звучанням позначає кульмінаційну зону (т. 37). Далі за ігровою логікою, як мозаїчна вставка, повторюється поліфонічно-імітаційний розділ (тт. 16–21 = тт. 38–43). І знову звучить тема-заспів (*A*) з «Награвань» з акордовим шаром фактури (як в другій варіації, що завершувала частину), вже на іншому органічному пункті (замість витриманої педалі *g* звучить квартсекстакорд *C-dur*). У поєднанні з тризвуками *g-moll* та *B-dur* у середньому шарі *C-dur* 'ний квартсекстакорд породжує поліладовість. Тема розширюється за рахунок чотирьох тактів, в яких мелодія звучить у терцієвому подвоєнні (тт. 52–55). Далі звучить приспів (*B*) з «Награвань» в дещо іншому акордовому викладенні.

Отже, підпорядковуючись ігровій логіці, композиція «Розваг скomorохів» вибудовується як концентрична: в ній центральний розділ (тт. 22–37) обрамлено варіантним проведенням акордового мотиву *b* на кульмінації, пов'язаної з появою нових «персонажів» (мотиви *e, f, g*). Крайніми розділами слугують скерцозно-ігрові мотиви (*a, b, c, d, d*) і варіаційне проведення тем заспіву *A* та приспіву *B* з «Награвань»,



що відповідає функції репризи. Останнє проведення теми *A* – кода. Формою другого плану є продовження розосереджених варіацій двох тем «Награвань» (*A* і *B*), що завершують «Розваги». Повтор тематизму VI-ї частини наприкінці VII-ї слугує їх об'єднанню в єдину скерцозно-ігрову сферу.

Восьма частина циклу «**Як на річці-Сольниці було**» переключає драматургічний розвиток в контрастну сферу, повертаючи внутрішню напругу «Набату» і перекидаючи смислову арку до архаїчної «Інтради». Перед слухачем розгортається велична звукообразна картина, з великою майстерністю «виліплена» за допомогою тематичної роботи та фактурно-формотворчих засобів. Композицію пронизує остинатність: в амбітусі м. 3 (іноді з виходом за її межі) здійснюється «настирливе» топтання малосекундових поспівок. Тематичний процес подібний до попередньої частини, де переважали нанизування і комбінування мотивів. Проте, зважаючи на іншу семантику мотивів і драматургічну логіку, він породжує інший образний стан – передчуття тривоги, наближення битви, хаосу. Тематичні мотиви чітко оформлені відносно часовимірювальної одиниці (такт) і експоновані як в низькому, так і в високому регістрах. Перший мотив *a* (тт. 2–3) є комбінацією тріольного низхідного ходу і вісімки в межах м. 3, завершується акцентом і звучить в басу. Другий мотив *b* (тт. 8–10) містить низхідний хід на ч. 4; поєднаний з мотивом *a* у варіанті (тритон замість м. 3) він нагадує звучання військової труби. Наступний мотив є варіантом попереднього (назвемо його *b*₁): довгий звук подрібнюється, завершення тріольного мотиву перетворюється на низхідну кварту (тт. 10–12).

Мотив *c* (тт. 13–14) побудований на чергуванні тризвуків (*e-g-h*; *c-es-g*; *e-g-h*; *a-c-e*) і нагадує фанфару. Далі музичний процес відбувається шляхом комбінування виявлених мотивів, що піддаються варіантним перетворенням. Так, трубний мотив *b* завершується широким тріольним ходом по квартах (тт. 16–18); далі він розростається за рахунок тріольних ходів і завершення секстовим стрибком у пунктирному ритмі. Фанфари (мотив *c*; т. 23) змінюють ритмічну ходу, ущільнюючись у часі, рухаючись виключно вгору замість різноспрямованого руху у первісному викладі. Так за допомогою ритмо-інтонаційних модифікацій і змін направлення руху варіюються всі мотиви. Ретельна



мотивна робота дозволяє просувати драматургічний процес, використовуючи варіантність, вирашуючи «нове» з добре відомого.

Остинатний шар фактури в партії лівої руки теж не залишається незмінним (тт. 1–40), проте ці зміни стосуються реєстрового переміщення формули в малу (тт. 9–24), а потім у велику октаву (тт. 25–40). Далі остинатна формула виключається з музичного процесу (т. 41), натомість з'являється новий сегмент – рух шістнадцятими в супроводі коротких акцентних акордів. «Настирлива» формула повертається в партії правої руки, закріплюється і встановлює тональність *c-moll*, що знаменує початок другого розділу (тт. 48–77), в якому процес організований аналогічно (з реєстровою інверсією). Остинатна формула займає верхній шар, а мотиви розташовані в середньому та басовому реєстрах фактури. Серед них є нові: низхідний хід шістнадцятими (тт. 65–66) як модифікація мотиву *a*, дві короткі вісімки (мотив *d*), окремі акцентні звуки та чиста кварта (*d*₁, тт. 63–64; 71–72). Фактурна діагональ звучання розширюється за рахунок затримання акордів і на шарування елементів *d*₁.

Багатoelementний **третій розділ** (тт. 78–139) позначений переміщенням остинатної формули в партію лівої руки і встановленням *fis-moll*. Тематичний процес в партії правої руки стає інтенсивнішим, завдяки фактурній щільності, нанизуванню мотивів відбувається з більшою частотою, з рідким паузуванням. Таке звучання створює картину насущності події, якою, очевидно, є битва, «входження» в її гушавину (що в кінематографі досягається прийомом «напливу» камери). Створенню ефекту присутності допомагає гучна динаміка, широке розташування пластів фактури в партії правої руки (за рахунок акордів, в які розростаються мотиви).

Прискорення подій відбувається також через застосування фігурацій з дрібними тривалостями, що «вимальовує» картину хаосу. Задіяно крупну акордову фактуру в поєднанні з низхідним тріольним мотивом і секстолями (т. 105). Остинатний мотив час від часу відключається, проте свою функцію він вже виконав, підготувавши велику кульмінацію-«плато», що триватиме до кінця частини. В її межах чергуються: 1) фактурно-акордовий комплекс в басовому реєстрі, разом з секстольним рухом (тт. 105–121); 2) рух паралельними тризвука-



ми (тт. 122–125), що змінюється нестримним потіком шістнадцятих (тт. 126–130); 3) рух терціями як модифікація тризвуків (тт. 131–134); 4) «грона» акордів, що вісімками рухаються по малим та великим секундам. Цей тип фактури витриманий до кінця частини, завершуючись на кульмінації та переходячи безпосередньо у фінал *«Во славу Русі Київської»*, вирішений в драматичному ключі. Його форма є незамкненою, а драматургія – крещендуючою. Послідовність трьох розділів утворює висхідний рух до кульмінації в коді. Основна тема побудована на величальних інтонаціях; акордовий виклад на тлі фігурацій дрібними тривалостями надає відчуття урочистості, піднесеності. Слухач поринає в ауру святковості; масштаб сприйняття величчя давньокиївської історії зумовлений рівнем композиторської майстерності, вмінням «... узгодити мелодичну горизонталь з гармонічною вертикаллю, архаїчні лади – з сучасним звучанням», за влучним спостереженням З. Цибульник [6, с. 148].

Висновки. Жанрово-стилістичний аналіз драматургії програмного твору для баяну А. Сташевського виявив майстерність творчої реалізації композиторського задуму, спроектованого на асоціативні уявлення сучасного слухача про історичні, ігрові та картинно-побутові образи Київської Русі. Вдумливе виконавське втілення жанрово-стилістичних чинників програмності створює латентний сюжет з музичних картин-проекцій, присвячених сторінкам стародавньої історії, відбиваючи звуко-поетичні уявлення про стародавню історію рідної землі та національну пам'ять сучасного українця. За допомогою ладо-гармонічних, фактурно-тембрових і драматургічних засобів увиразнюється розуміння авторської концепції твору – суголосся людини та історії, усвідомлення себе в національному космосі та логосі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Конен В. История зарубежной музыки: учебник для консерваторий. Вып. 3. 6-е изд. Москва: Музыка, 1984. 535 с.
2. Музыкальное исполнительство : сборник статей. Вып. 11. М.: Музыка, 1983. 303 с.
3. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва: Музыка, 1994. 320 с.



4. Сташевський А. Полістилістичні тенденції в баянній музиці сучасних українських композиторів. *Культура України*: збірник наукових праць Харк. держ. акад. культури. Вип. 37. Харків, 2012. 290 с.
5. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2009. 17 с.
6. Цибульник З. Деякі риси ладо-гармонічної системи у творах українського композитора А. Я. Сташевського. *Вісник Харк. держ. академ. дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. Харків. 2012. № 4. 165 с.
7. Ященко І., Синяньська Г. Образний зміст та особливості композиційної побудови сюїти-зошити «Давньокиївські фрески» для баяна А. Сташевського. *Творчість композиторів України для народних інструментів*: зб. матер. міжн. наук.-практ. конф. Дрогобич: Посвіт. 2006. С. 107–111.

LITERATURA

1. Konen V. Istoriiia zarubezhnoi muzyki : uchebnyk dlia konservatorii. Vyp. 3. 6-e izd. Moskva: Muzyka. 1984. 535 s.
2. Muzykalnoe ispolnitelstvo: Sbornik statei. Vyp. № 11., Moskva: Muzyka. 1983. 303 s., not.
3. Lobanova M. Zapadnoevropeiskoe muzykalnoe barokko: problem estetiki i poetiki : Moskva: Muzyka. 1994. 320 s.
4. Stashevskiyi A. Polistylistychni tendentsii v baiannii muzytsi suchasnyh ukrainskykh kompozytoriv: Zbirnyk naukovykh prats Hark. derzh. akad. kultury: Kultura Ukrainy. Vyp. 37: 2012. 290 s.
5. Hutorska A. J. Kompozutorska interpretatsiia poetychnogo tekstu iak hudozhnii pereklad (na pryklady kamerno-vokalnoi muzyky): avtoref. dys... kand. Mystetstvovnavstva; 17.00.03. Harkiv. 2009. 17 s.
6. Tsybulnyk Z. Deiaki rysy lado-garmonichnoi systemy u tvorah ukrainskogo kompozytora A. Ja. Stashevskogo. Visnyk Hark. derzh. akad. dyzainu i mystetstv. Mystetstvovnavstvo: zb. nauk. pr. Harkiv. 2012. № 4. 165 s.
7. Iashchenko I., Synianska G. Obraznyi zmist ta osoblyvosti kompozytsiinoi pobudovy siuity-zoshytu «Davniokyivski fresky» dlia baiana A. Stashevskogo. Tvorchist kompozytoriv Ukrainy dlia narodnyh instrumentiv: mat. mizhn. nauk. prakt. konf. Drogobych: Posvit. 2006. S. 107–111.