



УДК 78.071.1 : 781.68(477.54-25)

DOI 10.34064/khnum1-53.08

**Плющенко М. Ю.**

ORCID 0000-0001-9552-7400

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

### **«Джаз слайд» М. Товпеко – А. Стрільця: аспекти інтерпретації першоджерела**

**АНОТАЦІЯ** ■ **Плющенко М. Ю.** «Джаз-слайд» М. Товпеко – А. Стрільця: аспекти інтерпретації першоджерела. ■ Матеріалом дослідження обрано п'єсу М. Товпеко «Джаз-слайд» для двох акордеонів (баянів) в аранжуванні харківського музиканта Андрія Стрільця, яка вперше стала об'єктом теоретичного аналізу в аспектах художньої інтерпретації та міжстильового діалогу в жанрі транскрипції-аранжування. Також вперше дослідницьку увагу зосереджено на багатогранній постаті самого А. Стрільця. З'ясовано, що в його діяльності присутні різнопланові творчі напрями – композиція, диригування, баянне виконавство, педагогіка. Систематизовано його твори – як оригінальні, так і численні перекладення композицій інших авторів. Аналіз обраного матеріалу демонструє, що аранжувальник, зберігаючи структуру п'єси-першоджерела – контрастно-складову форму, оновлює її процесуально-драматургічну сторону, насамперед, за рахунок дії темброво-фактурного комплексу як ключового інтерпретаційного чинника при створенні оркестрової версії оригіналу. Звідси, оновлюється жанрова концепція твору М. Товпеко, що набуває нової жанрової якості – *концертності*, уподібнюючись концерту для двох акордеонів/баянів з оркестром. Творчість А. Стрільця досліджується в контексті розвитку харківської баянно-акордеонної школи, вивчення якої дедалі більше привертає увагу дослідників. ■ **Ключові слова:** харківська баянно-акордеонна школа, тембр, фактура, інтерпретація, транскрипція-аранжування, першоджерело, версія.

**АННОТАЦІЯ ■ Плющенко М. Ю. «Джаз-слайд» М. Товпеко – А. Стрельца: аспекти інтерпретації первоисточника. ■** Матеріалом дослідження обрана п'єса М. Товпеко «Джаз-слайд» для двох аккордеонів (баянов) в аранжировке харківського музиканта Андрія Стрельца, вперше ставшая об'єктом теоретичного аналізу в аспектах художественної інтерпретації і міжстилевого діалогу в жанрі транскрипції-аранжировки. Також вперше дослідницьке уваження зосереджено на багатогранній фігурі самого А. Стрельца. Установлено, що в його діяльності присутствуют різнопланові творчі напрямки – композиція, дирижування, баянне виконання, педагогіка. Систематизовані його твори – як оригінальні, так і численні переложення композицій інших авторів. Аналіз обраного матеріалу показує, що аранжировщик, зберігаючи структуру п'єси-первоисточника – контрастно-составную форму, оновлює її процесуально-драматургічну сторону, перш за все, за рахунок дійства темброво-фактурного комплексу як ключового інтерпретаційного фактора при створенні оркестрової версії оригіналу. Отсюди, оновлюється і жанрова концепція творіння М. Товпеко, набуваючи нове жанрове якість – концертність, уподобляясь концерту для двох аккордеонів (баянов) з оркестром. Творчість А. Стрельца досліджується в контексті розвитку харківської баянно-акордеонної школи, вивчення якої привертає все більше уваження дослідників.

**■ Ключові слова:** харківська баянно-акордеонна школа, тембр, фактура, інтерпретація, транскрипція-аранжировка, первоисточник і версія.

**ABSTRACT ■ Pliushchenko M. Yu. “Jazz Slide” by M. Tovpeko – A. Strilets: Aspects of the original source interpretation.**

**■ Background.** This article is devoted to the actual issues of musical interpretation in connection with one of the most common genres of modern art – genre of transcription in its various aspects. These questions are considered in aspect of genre specificity of transcription as the work with dual authorship that determines a special methodology of such musical samples study, the need of the comparative analysis of the original and transcription versions, the study of principles of composition and artistic interpretation, the manifestations of the performing characteristics in it. This field of creativity encourages researchers to



study the principles of artistic thinking, inter-style communication, and virtual creative dialogue between the authors of the original and the version at all levels of musical content and form using the samples of transcriptions. The example of such approach is the given research, which studies the mechanisms of musical interpretation creation in the genres transcription and arrangement in aspect of the contemporary composing and performing practices.

**The object of the study** is the creativity by a bright representative of the Kharkiv school of the playing on folk instruments, Andrii Strilets, the subject of consideration in this article are his orchestra transcriptions-arrangements. **The purpose of the research** is to determine the principles of interpretation and inter-style dialogue in the genre of transcription on the example of the musical piece “Jazz-slide” by M. Toypeco for two accordions in the arrangement by A. Strilets. For the first time in musicology this composition becomes an object for the theoretical analysis in aspect of the artistic interpretation and inter-style dialogue in genre of transcription-arrangement. This determines the relevance and scientific novelty of the study. For the first time also, the research is focused on the multifaceted creative activity of the talented Kharkiv musician A. Strilets, which combines the various directions – composition, conducting, bayan performance and pedagogy.

**Results of the study.** The list of the works by A. Strilets includes dozens of positions, in particular, the orchestral opuses – about 40, the vocal pieces – more than 40, there are also the dance music, vocal-choreographic compositions and others. Composer prepared for publication the author’s collection “Concert works for bayan”, which will be a musical presentation of his work. Pedagogical work of the musician is successfully combined with the performing activity. A. Strilets is a talented accordion / bayan performer (the winner of all-Ukrainian and international competitions, among them, the prestigious international competition “Vogtland Music Days” in Klingenthal, Germany; participant of tours as a bayan player-performer in Belgium, Germany, Poland, Ukraine) and conductor. He worked as a conductor at the Kharkiv City Theater of Folk Music “Oberegi”; he made a significant contribution to the creation of the “Slobozhanskii Big Academic Song and Dance Ensemble” (2011), which he conducts nowadays, and also acts as an author and arranger of a significant part of the musical repertoire of this ensemble. Being the head of the folk instruments orchestra, musician directs his actions, first of all, to improve the performing level of the musicians, to expand the concert

repertoire and the genre diversity of the performed compositions, to change and complete the instrumental compositions.

The study also highlights several signs of the pedagogy of A. Strilets. As a teacher, he encourages in his class the independent thinking of the performer and the searching of a reasonable interpretation, provides the information about stylistic features of works for fully disclosing of its content, he takes into account the analysis of their dramaturgy and form, carefully relates to the reproduction of author's remarks, aims from the musicians the task of the most accurate composer's intention disclosure. These pedagogical principles project onto the compositional features of A. Strilets' works, which are clearly demonstrated in sphere of his arranger's work.

The study specifies a number of basic composer principles and methods used by A. Strilets in the transcription-arrangement of "Jazz Slide".

**1.** First of all, the arranger updates the timbre-texture complex of the original, redistributing certain content and form-building components in the musical "space" and "time", giving them new configurations, which leads to strengthening or, in opposite, leveling (down to rotation) of their original dramatic functions – general and minor, solo and accompanying, monological and dialogical, ensemble and orchestral, melodic, harmonic, rhythmic and others.

**2.** The sound-texture aspect demonstrates both smallest and systemic changes of musical and expressive complex of the original – from the separate elements to their cumulative action, which contributes to the genre-style qualities transformation of the work, strengthening the through development in it, up to the presence of signs of symphonization.

**3.** Hence, the genre concept of the work is updated, and it leads to the emergence of a new genre quality – "concert-ness" – and to the consolidation of the concert status of the work (which becomes similar to a concert for two accordions / bayans with an orchestra). The quality of "concert" is also achieved due to the growing role of soloists, in particular, the strengthening of solo replicas in the orchestra (separation of elements of the original melodic themes and distribution them to orchestral groups), which leads to the polyphoning of the musical facture, emphasizing (new coloring) some features of the melodic lines of the soloists and like other.

**4.** At the level of harmony, on the one hand, the emphasis of its original content, on the other hand, the search of its melodic potential is observed.



5. The rhythmic parameter of sound-facture complex contributes to the enhancement of genre-style semantics of the original source, taking into account its jazz “filling”.

6. Comparative analysis of the original and version reveals signs of a method of composer interpretation that involves a creative component in arranging, supplementing, and rethinking the content of the original.

**Conclusion.** In course of studying it was found that the arranger, at the preserving of the structure of the original piece – a contrast-composite form, updates the procession-dynamic and dramatic sides of it, primarily due to the action of the timbre-texture complex as the key interpretative factor in creating of the orchestral version of the original.

**The prospect of the research.** The considered issues require, of course, the further research – both from the point of view of the artistic significance of genres, arrangement and transcription, in particular, for orchestras and ensembles of folk instruments, and in the aspect of the action of mechanisms of artistic interpretation and the features of the transcription process, which naturally combines composer and performing arts. The work of the talented Kharkiv musician Andrii Strilets who is one of the most prominent representatives of the Kharkiv school of folk instruments, deserves a separate study. ■ **Key words:** *Kharkiv bayan-accordion school, timbre, texture, interpretation, transcription-arrangement, arranger, composer, original, source, version.*

**Постановка проблеми.** У запропонованій статті порушуються актуальні питання музичної інтерпретації, пов’язані з одним із найпоширеніших різновидів сучасної творчості – жанром транскрипції в його різноманітних виявах. Ці питання розглядаються в аспекті жанрової специфіки транскрипції як твору з подвійним авторством, що обумовлює спеціальну методологію дослідження таких музичних зразків, необхідність компаративного аналізу систем оригіналу і транскрипції, вивчення принципів композиторської та, ширше – художньої інтерпретації, проявів у ній ознак виконавської діяльності. Ця галузь творчості спонукає науковців до вивчення – на прикладі спільних творів двох авторів – загальних принципів міжстильового спілкування та художнього мислення, творчого діалогу авторів оригіналу та його версії на всіх рівнях музичного змісту та форми,

композиторської техніки, музичної лексики, семантики, а також жанротворення. Прикладом такого дослідження і є дана публікація, яка розкриває механізми створення музичної інтерпретації в жанрах перекладення і транскрипції.

**Об'єктом дослідження** є творчість яскравого представника харківської школи народно-інструментального мистецтва – Андрія Стрільця, **предметом** – його оркестрові транскрипції-аранжування, **метою** – визначення принципів інтерпретації та міжстильового діалогу (від цілісної форми до її окремих елементів) в жанрі транскрипції-аранжування на прикладі композиції «Джаз-слайд» М. Товпеко – А. Стрільця.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Зацікавленість творчою особистістю та діяльністю сучасного українського музиканта Андрія Миколайовича Стрільця як продовжувача традицій харківської баянно-акордеонної школи – однієї з провідних в Україні – викликає необхідність вивчення праць, пов'язаних із даною тематикою, до якої зверталися і продовжують звертатися українські дослідники. Серед них, зокрема, Ю. Дяченко (2012), І. Снедков (2015), Л. Снедкова (2013) та сам А. Стрілець (2018) – автори окремих публікацій та історіографічних розділів дисертаційних досліджень. Разом із тим, ця тема досі не отримала системної фундаментальної розробки. Одним з перших кроків до заповнення суттєвої тематичної прогалини у вітчизняному музикознавстві й є дана публікація.

Харківська баянно-акордеонна школа завдячує своїми успіхами чималим напрацюванням кількох генерацій талановитих музикантів, які, починаючи від 1951 р. (саме цей рік відзначений заснуванням, зусиллями Л. Горенка, класу баяна в Харківській консерваторії), збагачували її власним композиторським, виконавським, науковим і педагогічним досвідом. Дослідниця Ж. Дедусенко (2002) зазначає: «Зважаючи на те, що специфіка буття виконавського мистецтва являє собою усну форму висловлювання, загострюються проблеми спадкоємності трансляції напрацьованих пізнавальних моделей, мовних форм у цій сфері художньо-творчої діяльності. У такому контексті школа розкриває своє подвійне значення: як творчості й дидактики, оскільки за її допомогою, з одного боку, здійснюється кристалізація безпосереднього



досвіду діяльності, з іншого, – акт передачі цього досвіду від учителя учневі» (с. 2). Тому, на думку автора, школа стає необхідною умовою безперервності художнього простору виконавського мистецтва, своєрідним регулятором у сфері питань виконавства та його осмислення суспільною свідомістю, що дозволяє характеризувати її як один із засобів існування колективної пам'яті, традиції. Як зауважує і С. Кучеренко (2018), «школа – це своєрідний інструмент для реалізації і створення традиції, який забезпечує її закріплення в певному інформаційному полі з наступним розвитком і досягненням нової якості» (с. 6).

Наведені тези належать представникам харківської наукової та виконавської школи, що протягом останніх десятиліть значно активізувала теоретичну розробку сфери вивчення регіональних виконавських традицій, шкіл та їх видатних творчих постатей. Так, у праці І. Снедкова (2015) наголошується, що «підґрунтям для виникнення харківської баянної школи є не географічна назва міста, а <...> вищий навчальний заклад та кафедра» (с. 7), та зазначається, що на етапі становлення харківської школи викладання гри на народних інструментах, зокрема, на баяні, здійснювалося або ж фахівцями іншої музичної спеціальності (теоретиками, духовиками, струнниками), або ж навіть музикантами-аматорами.

А. Стрілець (2018), висуваючи тезу про те, що початок самоідентифікації харківської школи пов'язаний з ім'ям В. Подгорного, зазначає, що «саме його неповторний композиторський і виконавський стиль <...> назавжди змінив методика викладання гри на інструменті, виконавські пріоритети, підходи до транскрипції та перекладень творів для баяна, “гармонічне мислення” і культуру звуковидобування баяністів Харкова» (с. 146–147). Сам Андрій Миколайович, як автор численних аранжувань (що унаочнюють, по суті, дію транскрипційного методу та механізмів міжстильового та міжавторського спілкування в системі жанру транскрипції), в цілому, підкреслює особливе значення жанрів, які спираються на твори інших авторів. Ці твори стають моделлю для художнього переосмислення та інтерпретації, демонструючи різноманітні вектори сучасного композиторського та виконавського мистецтва. Саме такі музичні опуси є окремою цариною творчого експерименту, що дозволяє оновлювати, насамперед,

інструментальний склад, а також зміст, жанр і форму оригінальних творів (Стрілець А., 2018). Наведені вище думки висвітлюють механізми взаємодії авторських стилів, а разом із тим – принципи художньої інтерпретації та музичного мислення.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Кожна з генерацій харківських музикантів була невід’ємною частиною своєрідної «піраміди знань та умінь», що передаються від покоління до покоління. Ланцюжок традицій зберігається і в харківській баянно-акордеонній школі, представленій кількома поколіннями відомих українських музикантів, таких як Л. Горенко, В. Подгорний, А. Гайденко, О. Назаренко, О. Міщенко, І. Снедков, А. Гетьман, А. Стрілець, Д. Жаріков, Ю. Дяченко. Молоду генерацію цієї школи представляє Андрій Миколайович Стрілець, провідний викладач кафедри народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Його вчитель – І. І. Снедков – зазначає, що А. М. Стрілець є «яскравим представником третьої генерації викладачів-баяністів» (Снедков, І., 2015, с. 26). Однак сам Андрій Миколайович відносить себе до четвертої генерації та стверджує, що «є носієм досвіду харківської баянної школи, але під впливом своєї творчої концертної діяльності <...> запроваджує у своєму класі нові риси та тенденції музичного світогляду виконавця на баяні» (Стрілець, А., 2018, с. 151). А також зауважує, що в своїй композиторській творчості «веде активний пошук нових форматів застосування баяну, нових тембральних сполучень і стилістичних напрямків» (там само).

Коротко характеризуючи творчу постать А. Стрільця, зазначимо, що він є активним громадським діячем, членом Національної Всеукраїнської музичної спілки, стипендіатом харківського Фонду підтримки молодих обдарувань в галузі літератури та мистецтв, лауреатом всеукраїнських та міжнародних конкурсів виконавців на народних інструментах, зокрема, престижного міжнародного конкурсу «Фогтландські дні музики» (м. Клінгенталь, Німеччина); брав участь у гастролях в якості баяніста-виконавця в Україні, Німеччині, Бельгії, Польщі, в багатьох звітних концертах та майстер-класах на рідній Слобожанщині. Наголосимо на одній з характерних рис, притаманних А. Стрільцю, – *багатогранності* його музичної обдарованості.



Адже він вдало поєднує різні напрямки творчої діяльності, зокрема, є композитором, баяністом-солістом, диригентом, науковцем, викладачем. Хоча це й не дивно, оскільки така різновекторність творчості в музикантів-народників Харкова вже традиційно є нормою. Так, А. Стрілець (2018) відзначає, що «ця своєрідна риса, як візитівка, зберігається й по сьогоднішній день, вирізняючи харківську регіональну школу виконавців на народних інструментах від інших музичних навчальних центрів України» (с. 147).

Спираючись на власний досвід професійного спілкування з музикантом (автор цієї публікації є випускником його класу), виокремимо кілька ознак *педагогічного методу* А. М. Стрільця. Як викладач, він, насамперед,

- звертається до самостійного мислення виконавця та спонукає його до пошуків грамотної інтерпретації;
- надає інформацію щодо стилістичних особливостей твору задля повноцінного розкриття його змісту;
- вдається до аналізу драматургії та форми творів, що виконуються в його класі;
- уважно ставиться до відтворення авторських ремарок;
- вимагає від виконавців максимально точного розкриття композиторського задуму.

Педагогічна робота вдало поєднується музикантом з *виконавською* – А. Стрілець є яскравим виконавцем-баяністом і талановитим диригентом. В якості диригента він працював у Харківському міському театрі народної музики «Обереги», зробив вагомий внесок у створення «Великого академічного Слобожанського ансамблю пісні і танцю» (2011), яким диригує й зараз, також виступаючи в якості автора та аранжувальника значної частини музичного репертуару цього колективу. Працюючи на посаді керівника оркестру народних інструментів, музикант спрямовує свою діяльність, насамперед, на покращення виконавського рівня колективу, збільшення та урізноманітнення концертного репертуару оркестру, удосконалення його інструментального складу. Саме для існуючого складу оркестру А. Стрілець, окрім власних музичних композицій, створив оригінальні аранжування, інструментування та перекладення.

Цей напрямок діяльності А. Стрільця суттєво впливає на його *композиторську творчість*, якою він наполегливо займається, і яка спонукає студентів його класу як до виконання музики свого педагога, так і до дослідження цієї музики. Творчий доробок А. Стрільця містить десятки композицій, зокрема, оркестрових – близько 40, вокальних – понад 40, а також танцювальну музику, вокально-хореографічні опуси. Зауважимо, що композитор уже підготував до видання авторську збірку «Концертні твори для баяна», яка має стати своєрідною презентацією його творчості.

Згрупуємо твори митця, щоби скласти загальну картину жанрів та напрямків композиторської творчості нашого країнина. Серед оригінальних *творів для баяна соло* відзначимо такі, як «Соната-фантазія» у 3 частинах (2013), концертна імпровізація «Забавки» (2014), «Ностальгія» (2015), «Фуга на українську тему» (2016), «Стилізація» (2017), «Веснянка» (2018), а також обробка української народної пісні «Тихо над річкою» (2017). Серед *ансамблевих композицій* – авторедакції: цикли «Думка» і «Токата» для дуету баянів (2016), концертна імпровізація «Забавки» для тріо баянів (2017), «Концертна п'єса» для бандури з фортепіано (2017). У портфоліо харківського музиканта присутні також *оркестрові твори*: концертні п'єси «Українські награвання», «Коломийки», «Мелодії Молдови», «Циганські мелодії», «Джампарале», «Імпровізація на народну тему»; *вокальні твори* у супроводі оркестру («Родинна привітальна»); *музика до танців* («Брати»); *вокально-хореографічні композиції*, твори для *народного хору без супроводу* («Ой, літає чорна галка по полю»), а також численні *обробки, аранжування, інструментовки* та різноманітні музичні версії для різних виконавських складів. Для «Великого академічного Слобожанського ансамблю пісні і танцю» музикантом створені інструментовки та аранжування таких творів, як «Tango pour Claude» Р. Гальяно, «Козаки» А. Бизова, «Джаз-слайд» та «Циганський синдром» М. Товпеко, «Рок-токата» Д. Шилова, Вальс «Доміно» Л. Феррарі в обробці В. Ковтуна.

Отже, лише за останній майже десятирічний період (від 2011 по 2019 р.) А. Стрільцем написано сім творів для баяна соло в різних жанрах, крупних та малих формах (сонати, фуґи, концертної імпрові-



зації), а також – для дуету, тріо баянів і політембрового складу, зокрема, для бандури з фортепіано (цикл, концертна імпровізація, концертна п'єса). Це свідчить про значні композиторські досягнення митця, який створює багатопланову музику для різних складів. Великого значення набувають інструментовки власних творів. А це є окремою сферою творчості, яка корелює з усіма іншими напрямками діяльності музиканта, адже численні перекладення, версії, аранжування та авторедакції виконуються його студентами та творчими колективами, якими він керує в якості педагога та диригента. Загальна ж кількість творів цього напрямку складає понад 100 (!) опусів.

Це значною мірою мотивувало обрання теми даної публікації, матеріалом якої стало аранжування для двох баянів у супроводі оркестру народних інструментів п'єси М. Товпеко<sup>1</sup> «Джаз-слайд» для двох акордеонів, створене А. Стрільцем спеціально для звітнього концерту відділу народних інструментів Харківської ДМШ № 5 ім. М. Римського-Корсакова «Народні візерунки» 2018 р. Твір мав великий успіх і окремо був оркестрований для симфонічного оркестру та виконаний колективом Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка того ж року (партії баянів соло – Іван Кошаренко та Максим Плющенко).

Щоби виявити специфіку процесів перекладення твору-моделі для іншого тембрового складу, визначимо деякі методологічні засади цього процесу: будь-яке перекладення запускає механізми переінтонування оригіналу, що віддзеркалюється саме у сфері інструментування. Аналіз наукових джерел доводить, що музика як мистецтво «не існує поза інструментуванням: інструментовка є тією галуззю творчості, де музика входить у безпосереднє стикання з музичними інструментами і співочими голосами. Як будь-яка творчість, інструментовка являє собою процес узгодження різних елементів, підпорядкований певному

---

<sup>1</sup> Михайло Якович Товпеко – член секції композиторів Брянської області, голова спеціалізації «Інструментальна творчість» Брянського обласного коледжу мистецтв та культури. Йому належать твори крупної форми, оригінальні п'єси, легка музика, обробки, аранжування та інструментовки. Характерною рисою його композиторського письма є використання народного мелосу в естрадно-джазовому стилі (Михаил Яковлевич Товпеко, 2019).

художньому завданню»; «інструментування посилює, робить рельєфними одні особливості музики та послаблює, залишає в тіні інші»; цю функцію інструментування можна назвати «колеристично-характерною»; поряд з нею «найважливішою є функція розрізнявальна, формотворча», адже «шляхом співставлення тембрів інструментатор свідомо розчленовує музичну тканину та виявляє логічні співвідношення як між розділами музичної форми, так і всередині побудови різного масштабу»; «інструментування є певною граничною галуззю композиторської та виконавської творчості» (Клебанов, Д., 1972, с. 3). Як зазначає Д. Клебанов, ця межа виявляється в постійній сумісній, комплексній дії засобів інструментування та виконавства. Особливу роль тут відіграє посилення чи послаблення сили звука, виокремлення певних мелодичних зворотів всередині фраз, розчленування фраз у реченнях та речень в періодах тощо (там само). Отже, механізми інструментування, а також перекладення містять як композиторський, так і виконавсько-інтерпретаційний компоненти, долучаючи цій вид творчої діяльності до сфери композиторської інтерпретації.

Автор першоджерела, до якого звернувся А. Стрілець, є нашим сучасником, і це показово для творчості харківського музиканта, більшість аранжувань, інструментовок, оркестрових обробок якого створено на музику саме сучасників, а також відомих композиторів ХХ ст. Серед них, зокрема, В. Попадюк, В. Грідін, В. Дмитренко, Н. Ортолані, С. Войтенко, С. Лункевич, Г. Брегович, В. Дмитренко, Я. Олексів, М. Товпеко, Р. Ловланд, Р. Гальяно, Л. Феррарі, Г. Соколов, М. Стецюн, Е. Меццакапо, Б. Векслер, Є. Дербенко, П. Терпелюк, П. Шольц, А. Бизов, Д. Шилов. Окремі композитори належать до минулих часів, наприклад, Г. Перселл.

Оригінальна п'єса «Джаз-слайд» створена М. Товпеко 2005 р. і входить до складу збірки «Концертные пьесы для баяна (аккордеона)», випуск 1<sup>2</sup>. Твір існує у двох авторських варіантах: для ансамблю у складі двох акордеонів, хета, тарілки, малого барабана та балалай-

---

<sup>2</sup> «Випуск 1: Праздничная увертюра, Скерцо, Парафраз на тему песни “Ой, при лужке”, дуэты: Экспромт и “Джаз-слайд”». Всього М. Товпеко видав біля 10 нотних збірок для російських народних інструментів.



ки-контрабас, а також для дуету акордеонів. Останній варіант, власне, і виступає в якості першоджерела для інструментування, здійсненого А. Стрільцем. Цікаво, що згаданий вище склад композитор називає квартетом російських народних інструментів, хоча, насправді, не всі ці інструменти є народними, а тим більше – російськими (йдеться, зокрема, про ударну групу). Вочевидь, останню автор, з одного боку, розуміє як стилістичний компонент естрадної музики, з іншого – як доповнення до російського народного інструментарію. Національний колорит досягається завдяки наявності саме народних інструментів.

Щоб з'ясувати, які саме інструменти можна вважати українськими, необхідно звернутися до їхньої генези. Як вважають дослідники, зокрема, В. Откидач (1997) та Ю. Стайнар (1987), географічні витоки виникнення інструмента не мають вирішального значення при визначенні його «національності». Одним із важливих моментів у цьому відношенні є його затребуваність у повсякденному музикуванні. Так, В. Откидач (1997) зазначає, що «інструменти переважно стають національними не тому, що вони створені тим чи іншим народом, а тому, що вони вибрані ним» (с. 6). Важливим фактом є й спроможність інструмента максимально точно передати «музичну ментальність» народу: «Національні інструменти найбільше відповідають характерним особливостям музичної мови, стилю й характеру виконання, відображають специфіку інтонування, ладотональності, тембрового звучання тощо» (там само, с. 5). Отже, будь-який інструмент стає, певною мірою, виразником національної музичної мови, навіть стилю, з урахуванням різноманітних проявів останнього, зокрема, в інструментальній музиці (баянний, гітарний стиль тощо). Важливий критерій, що визначає «народність» інструмента, – «функціонування» його в рамках певної національної культури – виокремлює Ю. Стайнар (1987): «... Якщо інструмент використовується в повсякденному житті у зв'язку з різноманітними проявами народної культури, ми вважаємо його народним інструментом, навіть у тому випадку, якщо він був куплений, привезений, виготовлений на фабриці, запозичений у сусідньої етнічної групи тощо. Визначальною ознакою для нас є використання інструмента в музичній культурі країни» (с. 132).

Подібну ж логіку наслідує і А. Стрілець в своїй композиторській творчості, вважаючи свою оркестрову музику приналежною до традицій української народної культури – на неї орієнтована більшість репертуару ансамблів та оркестрів під його орудою. Хоча до складу цих колективів, окрім традиційних українських народних, входять й інструменти симфонічного оркестру, а також всілякі ударні. Наприклад, ті ж струнно-смичкові (скрипка, контрабас) та духові (кларнет, труба, тромбон) часто інтерпретуються в його творах як «народні інструменти», що, однак, не суперечить особливостям народного інструментального музикування.

До складу оркестру, для якого А. Стрільцем зроблена інструментовка п'єси М. Товпеко «Джаз-слайд», входять такі інструменти, як флейта, кларнет in B, баян, труба in B, тромбон, цимбали, ударні (малий барабан, тарілка, хет), два акордеона (оригінальна партія М. Товпеко), перші та другі скрипки, контрабас (смичковий). Отже, народні інструменти представляють лише баяни, акордеони та цимбали, усі ж інші є інструментами симфонічного оркестру. Останні введені за парним принципом: подвоєні дерев'яні духові, мідні духові (хоча й представлені різними видами в рамках однієї групи інструментів), є дві групи скрипок. Контрабас та ударні не подвоюються. Інструментами-солістами в авторській партитурі є перший та другий акордеони (у прем'єрному виконанні в Харківському національному академічному театрі опери і балету ім. М. Лисенка сольні партії виконували баяни). Такий камерний інструментальний склад забезпечив достатню різноманітність тембрів для повноцінної передачі оркестрового звучання.

Партії інструментів-солістів сягають великого звукового діапазону, мають щільну фактуру, включають мелодичний тематизм, контрапункти, акорди та окремі гармонічні голоси, тематично нейтральні фігурації – мелодичні, гармонічні, ритмічні, педаль, лінію баса. Отже, тематизм солістів є комплексним за формотворчими та фактурними функціями, що повністю відповідає змісту першоджерела, оскільки й в оригіналі партії солістів є багатофункціональними, квазі-оркестровими – нібито звучать не два, а набагато більше інструментів. За думкою О. Міщенко (2000), «виражальні можливості дуету



баянів можуть бути наближені до характеру звучання основних груп симфонічного оркестру: струнно-смичкової, духової, ударної» (с. 9). Невипадково музиканти називають баяніста чи акордеоніста «людиною-оркестром», а їх інструменти – «міні-оркестром», завдяки наявності готової клавіатури, яка забезпечує зручний басо-акордовий акомпанемент, і політембрових регістрів, що здатні імітувати інші інструменти (регістри «гобой», «кларнет», «фагот»). З цих причин аранжувальник міг би полегшити фактуру оригінальних партій (розподілити фактурні компоненти та елементи між іншими інструментами, або зовсім відмовитися, наприклад, від партії лівої руки акордеона/баяна). Але А. Стрілець цього не робить, повністю долучивши ці партії до власної партитури.

Сам автор визначає два напрямки власної композиторської інтерпретації першоджерел. Перший – композиторська обробка первісного матеріалу з відносно рівномірним його розподілом між оркестровими групами. При цьому створюється повноцінна оркестрова версія того чи іншого твору, яка може бути простим перекладенням, або ж повноцінним аранжуванням із композиторським втручанням в композиційну структуру першоджерела. Другий, на відміну від першого, передбачає створення фактурного шару акомпанементу до основного тематизму шляхом введення нового чи запозиченого з оригіналу / оновленого матеріалу. В результаті починає діяти інша, протилежна, схема: за рахунок посилення в оркестрі, порівняно з оригіналом, акомпануючих функцій, власний акомпануючий шар сольних партій дещо нівелюється. Натомість, зростає значення як основного тематизму в солістів (який може епізодично доручатися оркестру), так і його тембрового забарвлення. Нагадаємо, що в партитурі А. Стрільця солістами є два акордеона чи баяна.

За класифікацією М. Борисенко (2004), існують кілька різновидів транскрипцій: за тембровим фактором – це транскрипції-обробки, транскрипції-перекладення та їх комбінований тип; за фактурним – строгі та вільні зразки. Якщо прийняти до уваги дію темброво-фактурного комплексу, який вбирає всі тематичні та, відповідно, формотворчі, а через них – і жанрово-змістовні процеси в музичному творі, то можна виділити ще один умовний клас творів «перехідного» типу (де

опрацьовується чужий твір-модель). До цієї категорії творів віднесе-мо транскрипцію-аранжування, яка містить «готовий» темброво-фактурний шар, фактично – цитування тематизму оригіналу, та, водночас, його оновлену інтонаційну версію. Транскрипція-аранжування як синтетичний вид транскрипції включає, таким чином, цитований шар оригіналу та додатковий шар, відсутній в оригіналі. Останній доповнює оригінальний текст, посилюючи певні його змістовні та жанрові якості.

Такий різновид транскрипції, що передбачає точне й повне цитування оригіналу, на яке нашаровуються композиційні складові версії, може призводити до появи нового семантичного змісту та динамічних якостей форми першоджерела. Так, в «Джаз-слайді» М. Товпеко – А. Стрільця виникає оновлена, порівняно з оригіналом, жанрова концепція твору: значно більшу роль відіграє динамізуючий чинник форми-процесу за рахунок дії темброво-фактурного комплексу, що призводить до нової жанрової якості – концертності. Ця транскрипція-аранжування відрізняється від перекладень більш поглибленою переробкою першоджерела, втручанням до його формо-змісту та його кардинальним темброво-фактурним переосмисленням.

Отже, методологічною базою аналізу твору постає порівняння систем оригіналу та версії. В ході їх розгляду нами з'ясовані такі моменти: аранжувальник зберігає композиційно-структурний рівень першоджерела – контрастно-складову форму, проте оновлює композиційну семантику та, відповідно, драматургію, тобто форму-процес. Остання реалізується в аранжуванні через комплексну дію всіх компонентів музичного процесу – від мелодичного тематизму, гармонії, ритму до фактурно-тембрового комплексу. Нагадаємо, що в аранжуванні застосовуються транскрипційні методи, які є ознакою композиторської інтерпретації. Вони системно втілюються через комплекс засобів музичної виразності. Наприклад, на рівні мелодичного тематизму фрагментарно виокремлюються його елементи, які автор аранжування доручає оркестровим групам, також додаючи власні контрапункти. *Фрагментарність* сприяє, з одного боку, утворенню контрапунктів до оригінальної мелодії – метод («ефект») поліфонізації фактури, з іншого – «непоглинання», а фактично, збереженню солюючої партії.



Це, у свою чергу, формує метод транскрибування мелодичного тематизму шляхом збереження його сольючої драматургічної функції та її посиленню через виокремлення та підкреслення певних мелодичних елементів оригіналу, проте, не повного його дублювання. Такий метод надає твору ознак концертності та, відповідно, приналежності до концертного жанру. В цьому, на нашу думку, й слід вбачати жанротворчу роль темброво-фактурного комплексу.

Протилежний метод, що його використано в аранжуванні, умовно позначимо як звернення до прийомів симфонізації. В гармонії, на її змістовному рівні, аранжувальник дотримується оригіналу, доручаючи окремі звуки акордів різним оркестровим групам та інструментам. Водночас, в акордиці оригіналу автор версії знаходить приховані голоси, мелодизуючи акордову вертикаль та надаючи їй фігуративного характеру. Отже, з одного боку, підкреслено зміст гармонії, з іншого – розкрито її мелодичний потенціал. Автор версії нібито виправляє «неправильне» голосоведіння «готових акордів» лівої акордеонної клавіатури шляхом перерозподілу гармонічних голосів.

Оновлюється і ритмічна складова темброво-фактурного комплексу, а значить, і цілісної змісто-форми оригіналу. Ритмика значно збагачується, надаючи музиці першоджерела додаткових змістовних відтінків, які підкреслюють певні джазові жанрово-стильові ознаки – регтаймові, блюзові, свінгові компоненти. Спостерігаються «біг-бендові» фактуро-темброві «нашарування» з певною ритмічною автономією, трактовані на зразок груп джазового оркестру / ансамблю («біг-бендовість»). Отже, «ефект непередбачуваності» вносить відчуття джазової імпровізаційності.

**Висновки.** Виокремимо певні композиторські принципи та методи, що використані А. Стрільцем як автором аранжування.

1. Аранжувальник оновлює, насамперед, темброво-фактурний комплекс оригіналу, перерозподіляючи певні змістовні та формотворчі компоненти у музичному часопросторі, надаючи їм нову конфігурацію, що призводить до посилення або нівелювання (аж до ротації) їх первісних драматургічних функцій – головних та другорядних, сольних та акомпануючих, монологічних та діалогічних, ансамблевих та оркестрових, мелодичних, гармонічних, ритмічних тощо.

2. Темброво-фактурний аспект демонструє як найдрібніші, так і системні зміни музично-виразового комплексу першоджерела – від окремих елементів до їх сукупної дії, що сприяє трансформації жанрово-стильових якостей – посиленню наскрізного розвитку в ньому, аж до наявності ознак симфонізації.

3. Звідси, оновлюється жанрова концепція твору, в структурі якого, насамперед, за рахунок дії темброво-фактурного комплексу, набагато значнішу роль набуває динамізуючий, процесуальний чинник («форма-процес»). Це призводить до виникнення нової жанрової якості – *концертності* – та закріплення концертного статусу твору (що уподібнюється концерту для двох акордеонів/баянів з оркестром). Якість «концертності» досягається й завдяки зростанню ролі солістів, зокрема, посиленню сольних реплік в оркестрі (виокремленню елементів оригінального мелодичного тематизму та дорученню їх оркестровим групам), що призводить до поліфонізації фактури, підкресленню (новому забарвленню) певних змістовних прикмет оригінальної мелодики при фактичному збереженні мелодичної лінії у солістів тощо.

4. На рівні гармонії спостерігається, з одного боку, посилення її первісного змісту, з іншого – пошук в ній мелодичного потенціалу.

5. Ритмічний параметр темброво-фактурного комплексу сприяє посиленню певної жанрово-стильової семантики першоджерела з урахуванням його джазового «наповнення».

6. Порівняльний аналіз оригіналу та версії виявляє ознаки методу композиторської інтерпретації, що передбачає творчий компонент в аранжуванні, доповненні та переосмисленні змісту оригіналу.

7. Дія темброво-фактурного комплексу наближає створену А. Стрільцем художню інтерпретацію до типу транскрипції-аранжування, яка містить «готовий» темброво-фактурний шар, фактично, цитування тематизму оригіналу, та, водночас, його оновлену інтонаційну версію, яка доповнює оригінальний текст, підкреслюючи певні його жанрово-змістовні якості.

Обрана проблематика потребує, безумовно, **подальшого дослідження** – як з точки зору художнього значення жанрів перекладення і транскрипції, зокрема, для оркестрів та ансамблів народних інструментів, так і в аспекті дії механізмів художньої інтерпретації та осо-



бливостей транскрипційного процесу, що природно поєднує композиторську й виконавську творчість. Окремого дослідження заслуговує творчий доробок талановитого харківського митця Андрія Стрільця, який є одним з найяскравіших представників харківської школи народних інструментів.

## ЛІТЕРАТУРА

- Борисенко, М. Ю. (2004). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 195.
- Дедусенко, Ж. В. (2002). *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 20.
- Дяченко, Ю. (2012). Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 36, 368–380.
- Клебанов, Д. (1972). *Искусство инструментовки*. Київ: Музична Україна, 220.
- Кучеренко, С. І. (2018). *Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 17.
- Михаил Яковлевич Товпеко. *Ноты для баяна-аккордеона*. Отримано 17 бер. 2019 з [http://bayanac.narod.ru/M\\_Y\\_T.html](http://bayanac.narod.ru/M_Y_T.html).
- Мищенко, О. В. (2000). *Перекладення музичних творів для дуету баянів*. Навч.-метод. посібник. Харків: Крок, 38.
- Откидач, В. (1997). *Становлення оркестрового виконавства в Україні (в контексті розвитку національної художньої культури)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний інститут культури. Харків, 165.
- Снедков, І. І. (2015). *Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва: генеза становлення та кращі імена*. Навч. посібник. Харків: ФОП Шейніна О. В., 93.
- Снедкова, Л. А. (2013). *Історико-виконавський досвід ансамблевого музичування за участю баяна та акордеона в Слобожанщині ХХ–ХХІ століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 20.



- Стайнар, Ю. (1987). Несколько слов об изучении народных инструментов и инструментальной музыки. В кн. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*. (Чч. 1–2). Ч. 1. (с. 132–136). Москва: Советский композитор.
- Стрілець, А. (2018). Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріоритети. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 49, 141–156.

## REFERENCES

- Borysenko, M. Yu. (2004). *Zhanr transkryptsii v systemi indyvidualnoho kompozytorskoho styliu [The genre of transcription in the system of individual composer style]*. (PhD thesis). Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv, 195 [in Ukrainian].
- Dedusenko, Zh. V. (2002). *Vykonavska pianistychna shkola yak rid kulturnoi tradytsii [Performer pianistic school as a kind of a cultural tradition]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian].
- Diachenko, Yu. (2012). Estradno-dzhazova stylistyka v tvorchoosti kharkivskykh kompozytoriv-baianistiv [Pop and jazz stylistics in the works of Kharkiv bayan composers]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – The problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 36, 368–380 [in Ukrainian].
- Klebanov, D. (1972). *Iskusstvo instrumentovki [The art of instrumentation]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Kucherenko, S. I. (2018). *Shliakhy stanovlennia ta rozvytku ukrainskoi skrypkovoi shkoly [The ways of formation and development of the Ukrainian violin school]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv [in Ukrainian].
- Mikhail Yakovlevich Tovpeko. *Noty dlya bayana-akkordeona – Notes for bayan-accordion*. Retrieved March 17, 2019, from [http://bayanac.narod.ru/M\\_Y\\_T.html](http://bayanac.narod.ru/M_Y_T.html) [in Russian].
- Mishchenko, O. V. (2000). *Perekladennia muzychnykh tvoriv dlia duetu baiianiv. [Arrangement of musical compositions for the duet of bayans]*. Kharkiv: Krok, 38 [in Ukrainian].



- Otkydach, V. (1997). *Stanovlennia orkestruvoho vykonavstva v Ukraini (v konteksti rozvytku natsionalnoi khudozhnoi kultury) [The formation of orchestral performance in Ukraine (in the context of the development of national artistic culture)]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv State Institute of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
- Sniedkov, I. I. (2015). *Kharkivska shkola baianno-akordeonnoho mystetstva: geneza stanovlennia ta krashchi imena [Kharkov school of bayan-accordion art: the genesis of formation and the best names]*. Kharkiv: FOP Shejnina O. V., 93 [in Ukrainian].
- Sniedkova, L. A. (2013). *Istoryko-vykonavskiy dosvid ansamblevoho muzykuvannia za uchastiu baiana ta akordeona v Slobozhanshchyni XX–XXI stolit. [Historical and performing experience of ensemble music-making with the participation of bayan and accordion in Slobozhanshchyna of the XX–XXI centuries]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv [in Ukrainian].
- Staynar, Yu. (1987). *Neskolko slov ob izuchenii narodnykh instrumentov i instrumentalnoy muziki [A few words about the study of folk instruments and instrumental music]*. In *Narodnye muzykalnye instrumenty i instrumentalnaya muzyka – Folk musical instruments and instrumental music* (Parts 1–2). Part 1 (pp. 132–136). Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Strilets, A. (2018). *Kharkivska rehionalna shkola hry na baiani (akordeoni): istoriia, vykonavski priorytety [Kharkiv Regional bayan (accordion) playing school: history, performance priorities]*. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – The problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 49, 141–156 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 29.04.2019 р.