

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра народних інструментів України

НОВЕЛЕТА ДЛЯ БАЯНА О. НАЗАРЕНКА
(НА ТЕМУ «ПІСНІ ПРО ТЫЛІСІ» Р. ЛАГІДЗЕ):
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

Магістерська робота
Білобок Анастасії Вадимівни
Науковий керівник
доктор мистецтвознавства, професор
Сташевський Андрій Якович

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело _____ / А. В. Білобок/



ХАРКІВ – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП

РОЗДІЛ 1 ЖАНРОВІ І СТИЛЬОВІ ОСНОВИ НОВЕЛЕТИ ДЛЯ БАЯНА

О. НАЗАРЕНКА.....7

1.1.Новелета в жанровій системі музичного мистецтва.....7

1.2.Особливості грузинського мелосу як стильові риси Новелети для баяна О. Назаренка.....17

1.3.Перетворення пісенної першооснови Р. Лагідзе в інструментальний твір Новелета для баяна О. Назаренком.....23

Висновки до розділу 1.....28

РОЗДІЛ 2 НОВЕЛЕТА ДЛЯ БАЯНА О. НАЗАРЕНКА У ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОЧИТАННІ.....31

2.1.Музична творчість О. Назаренка та місце в ній Новелети для баяна.....31

2.2.Новелета для баяна О. Назаренка: методико – виконавський аналіз.....41

Висновки до розділу 2.....42

ВИСНОВКИ.....49

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....53

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Інтенсивний розвиток академічного баянно-акордеонного мистецтва, що спостерігається в останні десятиліття в багатьох країнах світу, безумовно характеризується стрімкою еволюцією виконавства на цих інструментах, вдосконаленням виконавської технології та методики викладання гри на них, появою нової генерації яскравих музикантів-інструменталістів, розвитком концертно-гастрольного і конкурсно-фестивального рухів у цій галузі мистецтва, суттєвим поширенням мистецького доробку баяністів і акордеоністів через мережу Інтернет, створення аудіовізуального продукту та його розповсюдження.

Але, разом з тим, вельми важливим чинником розвитку мистецтва баяністів-акордеоністів є створення нової оригінальної музики для цих інструментів в різних жанрах і стильових напрямках. Поруч з сучасною творчістю для баяна і акордеона провідних вітчизняних і зарубіжних композиторів-професіоналів (зокрема В. Зубицького, В. Рунчака, В. Семенова, В. Власова, А. Довлаша, Ф. Анжеліса та ін.), яка регулярно збагачує баянно-акордеонний репертуар великими циклічними творами з розгорнутою драматургією, немаловажною виявляється і творчість інших авторів з кола виконавців і педагогів, які час від часу створюють власні композиції та поповнюють баянно-акордеонну літературу яскравими оригінальними п'єсами і обробками.

Такою є творчість харківського баяніста і педагога, професора ХНУМ імені І. Котляревського Олександра Івановича Назаренка. У творчому портфелі автора чимало мініатюр, концертних творів і обробок, які часто виконуються в концертній і педагогічній практиці, які отримали популярність та увійшли у виконавський репертуар баяністів і акордеоністів. Серед таких творів значиться відносно нова п'єса під назвою Новелета на тему «Пісні про Тбілісі» Р. Лагідзе. Твір приваблює яскравим висловленням,

в якому переплелися кантиленна співучість і барвисте гармонічне багатоголосся, мелодійна експресія і ладовий колорит грузинського мелосу.

Оскільки п'єса є відносно новою і тільки починає своє входження до когорти творів оригінального баянно-акордеонного репертуару, то відсутність щодо неї інформації аналітичного плану є зрозумілою. Разом з тим, твір неодноразово виконувався, отримуючи переконливе інструментальне інтерпретування і схвалення в колі професіоналів. А тому назріла реальна необхідність здійснити аналітичний дискурс цього твору з точки зору його жанрово-стильової та виконавсько-інтерпретаційної сторони, що стане корисним для подальшого його просування в концертно-педагогічну практику.

Зазначені вище позиції визначають актуальність даної магістерської роботи та детермінують формулювання її теми як: *«НОВЕЛЕТА ДЛЯ БАЯНА О. НАЗАРЕНКА (НА ТЕМУ «ПІСНІ ПРО ТБІЛІСІ» Р. ЛАГІДЗЕ): ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ РИСИ ТА МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ»*.

Мета дослідження – визначити жанрово-стильові риси та здійснити методико-виконавський аналіз Новелети для баяна О. Назаренка.

Даній меті підпорядковані такі **завдання**:

- охарактеризувати новелету як жанр музичного мистецтва;
- висвітлити особливості грузинського мелосу як стильової основи «Пісні про Тбілісі» Р. Лагідзе та її інструментальної версії для баяна О. Назаренка;
- розкрити факти створення Р. Лагідзе пісенної першооснови та О. Назаренком на її основі власне інструментального твору Новелета для баяна;
- охарактеризувати музичну творчість О. Назаренка та визначити в ній місце Новелети для баяна
- здійснити методико-виконавський аналіз Новелети для баяна О. Назаренка.

Об'єкт дослідження – Новелета для баяна (на тему «Пісня про Тбілісі» Р. Лагідзе) О. Назаренка як музичний твір баянного репертуару.

Предмет дослідження – жанрово-стильова та методико-виконавська характеристика Новелети для баяна О. Назаренка.

Матеріал дослідження – нотний текст та аудіозапис (авторське виконання) Новелети для баяна О. Назаренка.

Методи дослідження. В роботі застосовані загальнонаукові та спеціальні методи дослідження, а саме:

- *музикознавчий аналіз* (цілісного, жанрово-стильового, виконавського) для здійснення аналітичних процедур музичного твору Новелета для баяна О. Назаренка;
- *компаративний*, використаний для порівняння пісенного оригіналу Р. Лагідзе («Пісня про Тбілісі») та інструментальної версії О. Назаренка (Новелета для баяна);
- *історико-біографічний* – при висвітленні і систематизації фактів щодо музичної творчості авторів твору (Р. Лагідзе і О. Назаренка);
- *узагальнення* – при формування висновків магістерської роботи.

Теоретична база дослідження. Дана робота засновується на працях з історії музики та жанрово-стильової класифікації (Т. Ліванової, М. Друскіна, В. Конен, М. Арановського, М. Михайлова, Р. Раабена, А. Сохора, І. Коханик та ін.); аналізу музичних творів (Б. Асаф'єва, В. Бобровського, Л. Мазеля, В. Цуккермана, І. Способіна, Ю. Холопова, Ю. Тюліна та ін.); роботах, присвячених вивченню грузинського музичного мистецтва та фольклору (Л. Брегвадзе, Г. Жежнля, М. Нестьєва, Г. Чхіквадзе, Н. Майсурадзе та ін.); матеріалах з історії виконавства на баяні-акордеоні та його репертуару (М. Давидова, А. Басурманова, О. Спешилової, Є. Іванова, М. Імханицького, А. Сташевського, А. Мірека та ін.); теорії виконавства на баяні-акордеоні та методики викладання гри (І. Алексеєва, М. Давидова, Ф. Ліпса, А. Семешка, В. Семенова, М. Онуфрієнка та ін.).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше* в українському музикознавстві: баянний твір Новелета О. Назаренка став об'єктом музикознавчого дослідження; здійснено жанрово-стильову

характеристку та проведено ретельний методико-виконавський аналіз Новелети О. Назаренка; висвітлено маловідомі факти створення пісенної першооснови (тобто «Пісні про Тбілісі» Р. Логідзе) та її інструментальної версії О. Назаренком у вигляді Новелети для баяна; уточнено і розширено інформацію щодо творчої діяльності автора твору – Олександра Назаренка, зокрема в руслі його композиторської творчості.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріал роботи може бути використаний в практичній та педагогічній діяльності баяністів та акордеоністів у процесі викладання дисципліни «Спецінструмент (баян, акордеон)», а також в навчальних курсах «Аналіз музичних творів», «Історія виконавства на народних інструментах», «Методика викладання гри на народних інструментах (баян, акордеон)».

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів (п'яти підрозділів), висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи 57 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ЖАНРОВІ І СТИЛЬОВІ ОСНОВИ НОВЕЛЕТІ ДЛЯ БАЯНА

О. НАЗАРЕНКА

1.1. Новелета в жанровій системі музичного мистецтва.

Серед величезного розмаїття жанрів, в музиці виділяється жанр мініатюри. Цікава етимологія та значення слова «мініатюра». Це французьке слово походить від латинського «*minimum*». В давнину так називали спеціальну червону фарбу-кіновар, за допомогою якої розцвічували заголовні букви в рукописних книгах. Пізніше мініатюрами називали невеликі живописні зображення на кістках слона, раковинах, металі та ювелірних прикрасах. І лише в XIX столітті, в період романтизму, це поняття поширилося на літературні та музичні жанри [8, с. 6].

Мініатюра - невелика музична п'єса для різних складів виконавців, найчастіше для фортепіано, а також для камерних ансамблів та оркестру.

Бетховен назвав свої невеликі фортепіанні п'єси «багателі», Лядов - «бирюлькі», Прокоф'єв - «мімолетності», Гречанінов – «бусинки».

Є ще листки з альбому, афоризми, казки, музичні моменти, як правило сольні інструментальні п'єси. Все це різновиди одного і того ж жанру музичної мініатюри.

Загальним в них є те, що кожна з них відображає цілий світ, але також вони дуже різні – жарти, гумор, гра, як в багателях Бетховена; ліричний настрій, як у багатьох мініатюрах Шуберта та інших романтиків; веселі добрі посмішки в п'єсах Прокоф'єва. Але саме прагнення зберегти людські цінності, образи та відобразити важливу рису життя і є особливістю, яка об'єднує найбільш полярні за змістом музичні мініатюри. Сутність жанру неперевершено відображено в російському прислів'ї «Мал золотник, да дорог» - мініатюра оцінює саму себе з позиції генерального принципу «велике в малому».

Розквіт мініатюри пов'язаний з періодом музичного романтизму. Починаючи з Шуберта і Вебера, композитори втягують в загальноєвропейську музичну мову інтонаційні обороти старовинного, переважно селянського фольклору своїх країн.

Інструментальна мініатюра найприродніше фіксувала момент: замальовка настрою, пейзажу, характерного образу. В ній високо цінується відносна простота, близькість до життєвих першоджерел музики – до пісні і танцю [22, с.28-29].

Жанр мініатюри пов'язан з міською побутовою культурою та домашнім аматорським музикуванням, тому мініатюри є переважно камерним жанром, призначеним для виконання в невеликих приміщеннях. Звідси переважання образів, імпровізаційної манери висловлювання, камерного довірчого тону спілкування зі слухачем. Найяскравіше явище в музиці романтизму – панування лірико-психологічного початку. Тема кохання займає в ній первинне місце – любов людини до своєї домівки, до своєї Батьківщини, до свого народу. Суть кожного музичного романтичного твору – «лірична сповідь». Саме тому найважливіше значення придбали різні малі форми, які наповнилися серйозним та глибоким змістом.

Композитори часто вибудовують мініатюри в цикли, щоб строкатість і різноманітність п'єс були з'єднані спільною композицією або драматургічною логікою: Р. Шуман «Карнавал», «Метелики», «Фантастичні п'єси», Ф. Мендельсон «Пісні без слів», К. Дебюссі «Дитячий куточок» та багато інших.

Назви мініатюр можуть бути узагальнено-жанровими (ноктюрн, прелюдія, експромт, елегія, етюд та інші) або програмними («Шествие гномов», «Признание»). Дуже яскравий і різноманітний пласт жанрово-танцювальних мініатюр, представлений в основному в творчості Ф. Шопена: вальси, полонези, мазурки.

Найбільш характерна для композиторів-романтиків фортепіанна мініатюра. На фортепіано, музикант може максимально чітко здійснювати

свою індивідуальну манеру виконання, найприродніше виходить улюблений романтиками виконавський прийом *rubato* (ритмічно вільно, допускаючи відхилення від метра на розсуд виконавця). Форма мініатюр може бути різною; зазвичай п'єси пишуться в простій 2-х або 3-х частній формі [8, с.10-14].

В центрі різноманіття мініатюр стоять найбільш поважні за традицією прелюдії, висхідні до творчості Й. С. Баха, його сучасників і попередників, які відокремилися від поліфонічного циклу. Надалі прелюдії писали К. Дебюссі, С. Рахманінов, О. Скребін, Д. Шостакович, Д. Кабалевський.

Поняття прелюдійності склалося в музиці ще в епоху пізнього Відродження і асоціювалося з чимось вільним, фантазійним. В епоху бароко прелюдія уявляла собою імпровізаційний вступ до основної п'єси, зазвичай до фуги, або першу частину в сюїтному циклі. Завдяки Баху значення прелюдії в двохчастному поліфонічному циклі зросла настільки, що нітрохи не поступалася ролі фуги. Але тільки в епоху романтизму, коли прелюдія перестала грати роль «попереджання», вони перетворилися в самостійні п'єси-замальовки, п'єси-портрети, п'єси-настрої, які об'єднуються в цикли на основі певної художньої логіки.

Право на самостійне існування прелюдії отримали в творчості Шопена. Композитор написав 26 прелюдій, 24 з яких організовані в єдиний цикл, який чіпляє усі тональності які розташовані в квантовому колі з чергуванням паралельних тональностей. Цей цикл став справжньою «енциклопедією романтизму». В кожній п'єсі розкривається тільки один образ, один емоційний стан.

В прелюдії №7 всього 16 тактів, класичний період повторної будови, але музичний образ втілений яскраво і закінчено. Риси танцю очевидні: трьохдольність, ритм мазурки, вальсовий акомпанемент. В той же час танцювальність поєднується в музиці з ліричною співучістю: висхідні затримання на сильних долях непарних тактів, паралельний рух терціями і секстами, співучі терцові та секстові інтонації в самій мелодії.

Російський композитор ХХ століття Олександр Миколайович Скрябін, подібно Шопену, тлумачить прелюдію як мініатюру, зазначену єдністю зображеного образу. Вже в першій великій збірці прелюдій звертає на себе увагу широта емоційного діапазону: мрійливо-елегійні сторінки сусідають з апасіонатними, пасторально-світлі з затаємно-сумними.

Різновид ліричної мініатюри ноктюрн, в перекладі з французької та італійської означає «нічний». Можна згадати мальовничу та зачаровану картину А. І. Куїнджі «Ніч на Дніпрі», або картину з поеми Пушкіна «Полтава»: Тиха українська ніч. Прозоре небо, зірки блищать. Своєю дрімотою перемогти не хоче повітря. Трохи тремтять сріблястих тополь листи. місяць спокійно з висоти над Білою церквою сяє. І пишних гетьманів сади і старий замок осяває.

Ці твори можна визначити як свого роду ноктюрн. Жанр ноктюрн має старовинні традиції – це був культовий вид музики, який виник в літургії [43. с.121-125].

Термін цей, споживаний в різних галузях мистецтва, з'явився в музиці тільки в ХVІІІ століття. Тоді ноктюрнами називали п'єси призначені для виконання на відкритому повітрі в нічний час.

У ХІХ столітті склався інший ноктюрн: мрійлива, співуча фортепіанна п'єса, навіяна образами нічної тиші, нічними думками.

Вперше ліричні ноктюрни став складати ірландський композитор і піаніст Джон Фільд, у якого брав уроки фортепіанної гри юний Глінка. Може саме тому російський композитор написав два ноктюрни. Другий з назвою «Розлука» широко відомий. Також до числа композиторів які писали ноктюрни входять: Чайковський, Гріг, Шопен, Ліст. Особливо відомі ноктюрни Шопена – то мрійливі, поетичні, то суворі і скорботні, то бурхливі і пристрасні.

Ноктюрн Шопена до дієз мінор, посмертний – надзвичайно проникливий, мрійливий. Співуча мелодія, прикрашена орнаментикою, повільно лине над акомпанементом і заворожує слухача.

Нерідко мініатюри носять назви, що визначають характер змісту, вказують на їх жанрову приналежність. Токата в перекладі з італійської «кусатися».

В епоху відродження токатаю позначалася святкова фанфара для духових інструментів та литавр. Таку назву отримали також твори для клавішних інструментів – клавесину, органу а також для лютні. Вперше позначення токати застосував Франческо да Мілано по відношенню до чотирьох лютневих п'єс, що не були традиційними для того часу перекладання вокальної музики, а були написані спеціально для інструменту. Кульмінаційним моментом розвитку старовинної токати стала творчість Й. С. Баха. Стиль баховських токат відрізняється імпровізаційністю, багаторазовими змінами темпу, багатством тематичного матеріалу. Форма токат різноманітна одночастинні клавіріні розвивають контрастно-складову форму, в якій розділи токати та прелюдії чергуються з фігурованими [43. с.121-125].

Післябаховська токата розвивалася в основному як віртуозний твір, етюдного плану, завдання якого – показ технічних можливостей виконавця. З XIX століття токатаю стали називати інструментальні п'єси швидкого, рівномірно-чіткого руху зі складною акордовою та фігураційною технікою. Такі токати для фортепіано писали Шуман, Прокоф'єв, Хачатурян та інші композитори.

Серед токат XX століття є самостійні одночастинні і багаточастинні, контрастно-складові токати циклічного типу; токати які передують фугу, токати, як частина концерту або сюїти. Д. Кабалевський в Рондо-токаті поєднав риси токатності і рондообразної форми.

Гумореска – невелика музична п'єса химерного, жартівливого гумористичного характеру. Гуморески споріднені до бурлесок та капричіо. Гумористичні мініатюри зустрічаються і в театрі, і в літературі – в прозі або віршах, наприклад «Вірші про різницю смаків» В. Маяковського.

Назва гумореска вперше застосував Р. Шуман до своєї фортепіанної п'єси оп. 20. Гумореска Шумана – розгорнута п'єса, що складається з ряду ліричних та скерцозних епізодів. Пізніше багато композиторів ХІХ століття застосували термін гумореска для позначення як окремої п'єси, так і серії невеликих п'єс, в основному для фортепіано. До того ж вони трактували гумореску інакше ніж Шуман. Гуморески Е. Гріга – це низка жанрових замальовок, в яких знайшли відображення самотні риси норвезької народної музики. У гуморесках А. Дворжака яскраво виявлявся ліричний початок, у М. Рegera – скерцозність [50, с.496]

В російській музиці в гуморесці виступають скерцозно-танцювальні риси. Такі гуморески у П. І. Чайковського («Дві п'єси» для фортепіано оп. 10 №2), С. В. Рахманінова («Салонні п'єси» для фортепіано оп.10 №5). Цю традицію продовжили і сучасні композитори – Л. Н. Ревуцький, О. В. Тактакішвілі, Р. К. Щедрін та багато інших.

Впродовж двох останніх сторіч фортепіанна мініатюра є суттєвим компонентом музичної культури, яка охоплює специфічний пласт концертного та педагогічного життя.

Специфічним для мініатюри є організація художнього часу, яка цілком корениться в особливостях романтичного сприйняття. Незабаром художній світ у романтиків становиться плодом суб'єктивної фантазії, вільної творчості, перетворюючий зовнішній реальний світ, то і романтична музика природньо виявляє такі форми, в яких весь музичний тимчасовий процес постає як один стан, та поміщається всередину нього. Тому тільки в епоху романтизму мініатюра кристалізувалася в якості необхідного елемента сукупної «художньої картини світу».

Специфіка мініатюри в тому, що відчуття перебування в моменти теперішнього часу в ній максимально загострено.

Миттєвість образу сутність і основа мініатюри, яка демонструє диво «зупиненої миті» Лірична художня форма концентрується з точки зору самовідносності, або чистого почуття.

Новела (італ. *Novella* – новина) – оповідальний, прозаїчний жанр, для якого характерні стислість, гострий сюжет, нейтральний стиль висловлювання та непередбачувана розв’язка [8, с.35].

Генетичні витоки новели яскраво проявляються у казці, анекдоті та байках. Від анекдота її відрізняє можливість не комічного, а трагічного або ж сентиментального сюжету. Від байки відсутність алегорій та повчальності, від казки - чарівного елементу. Якщо чарівне все ж таки має місце, то сприймається як щось дивовижне.

Класична новела виникла в епоху Відродження. Саме в той час в повній мірі визначалися такі її специфічні риси, як гострий, драматичний конфлікт, незвичайні прищестя та повтори подій. Гете писав: «Новела не що інше, як раптова нечувана подія». Такі ж новели Дж. Бокачо із збірки «Декамерон»

Кожна літературна епоха накладала свій відбиток на жанр новели. Так в епоху романтизму зміст новели часто ставав містичним, стираються грані між реальними подіями та їх заломлення в свідомості героя.

Аж до утвердження в літературі реалізму новела уникала психологізму та філософії, внутрішній світ героя передавався через його дії та вчинки. Їй була чужа всякого роду описовість, автор не втручався в оповідь, не висловлював свою оцінку.

З розвитком реалізму новела, якою вона була в своїх зразках, майже зникає. Реалізм XIX століття немислимий без оповідальності та психологізму. Новела витісняється іншими видами короткої оповіді, серед яких на перше місце, особливо в Росії виходить розповідь, який довгий час існував як різновид короткої повісті у О. С. Пушкіна, В. Ф. Одоевського, М. В. Гоголя.

Досліджуючи жанр Новелети не можна пройти повз творчість Роберта Шумана. Його однойменний фортепіанний цикл «Новелетти» мабуть найвідоміший у всьому світі. Слова Шумана «освещать глубину человеческого сердца – вот назначение художника» - прямий шлях до

пізнання його творчості. Мало що може зрівнятися з Шуманом в проникливості, з якою він звуками передає нюанси життя людської душі. Світ почуттів – невичерпне джерело його музично-поетичних образів.

В свою чергу новелета – це невеличке оповідання, маленька п'єса розповідального характеру. Назву «новелета» вперше застосував Р. Шуман. Хоча Шуман вказував риси розповіді в своїх новелетах, а саму назву він визначав не від новели, а від прізвища знаменитої англійської співачки Клари Новело [3, с. 119-140].

«Все является ко мне само собою и временами я чувствую что мог бы играть все дальше и дальше» - розповідав Шуман. Душевний стан, в якому перебував композитор виражалося не тільки в творчій активності, а також в характері музики, яку він створював, навіть визначення темпу та характеру в «Новелеттах» здаються вельми красномовними: «Шумно та святково», «Надзвичайно скоро та бравурно» - все це свідчить про невгамовність почуттів, кипучої енергії.

Ще не настав час воз'єднання з Кларою Вік, тому кохана займала всі думки композитора, почуття до неї знову і знову ставало джерелом натхнення.

У відмінності від інших шумановських циклів, «Новелеттам» не є притаманним внутрішня єдність – хоча Шуман згадував, що п'єси «пова'язані між собою», але цей зв'язок не досягає такого ступеня, щоб одну з новелетт не можна було виконувати окремо або змінювати їх порядок. У зрівнянні з іншими, більш ранніми циклами у фортепіанному циклі «Новелетти» спостерігається прагнення до збільшення форми окремих п'єс, це робиться за рахунок зіставлення «нанизування» тем.

Стосовно тематичного матеріалу композитор виключно дуже щедрий – неперевершені мелодії, які могли б стати основою симфонічного розгортання то з'являються то зникають .

Головним формотворчим принципом стає рондообразність яка поєднується з варіаційністю.

В «Новелеттах» особливо яскраво проявився зв'язок з побутовими жанрами. П'єси Шумана настільки різноманітні та багатоформатні що в них поєднуються здавалося, непоєднувані танцювальні жанри, наприклад маршевість часом змінює ліричну пісенність, а різноманітні танцювальні ритми такі як вальс, полонез, протонародний танок, який дуже нагадує польку, та загалом риси військової та «мисливської» музики не дають слухачу сумувати [4, с.119-140]

Твори циклу дуже різноманітні зокрема в образному та жанровому плані, до того ж різноманітність це не тільки співставлення номерів циклу, а також у межах кожної з п'єс. Наприклад в Новелеті №1 енергійний німецький марш зіставляється з ліричною, кантиленною мелодією, яка розмальована яскравою грою тональностей. В Новелеті №2 віртуозний початок йде паралельно з найтоншою лірикою інтермецо, де мелодія мов пісня лине над прозорими фігураціями.

Переходячи до російських композиторів не можна не згадати таку яскраву особистість як Олександр Костянтинович Глазунов, який своєю творчістю вніс неоціненний вклад в розвиток світової музичної культури. Глазунов один з небагатьох чий твори стали втіленням прогресивних традицій вітчизняного демократичного мистецтва. Його називали щасливчиком і улюбленцем долі, благословенним самим творцем. Обдарований непересічними здібностями він створював радісну, світлу і гармонійну музику гідну захоплення і не дарма його порівнювали з Лістом і Вагнером, а крім цього вважали творчим наступником Чайковського.

Олександр Костянтинович створив свій цикл «Новелети» у 1886 році, але вже для струнного квартету, який включає в себе п'ять п'єс переважно танцювального характеру, пов'язаних з побутовими музичними жанрами різноманітних країн та народів світу. Яскравим прикладом є п'єси «Alia spagnuola», «Ориенталь», «All ungherese», з яких тільки остання написана на достеменну угорську тему, всі інші переважно самостійні стосовно матеріалу. Цю групу доповнює по колориту Інтерлюдія(третя п'єса) вона

виконана в дорійському ладі, а також граційний Вальс. Структурно та в тональному співвідношенні весь цей ряд не замкнутий і являє собою вільну послідовність мініатюр. Свіжість та яскравість колориту принесли глазуновським «Новелетам» широку та заслужену популярність [19, с. 38-46].

1.2. Особливості грузинського мелосу як стильові риси Новелети для баяна О. Назаренка.

Пам'ятники матеріальної культури і письмові джерела свідчать про те, що коріння грузинського народного мелосу йдуть в глибину більш ніж трьох тисячоліть.

Свій мистецький дар грузинський народ проявив особливо чітко в творчості пісень. Грузинська пісенна творчість, дуже відома своїми багатими традиціями вокальної поліфонії [4, с. 119].

Народна музика Грузії складається з не менш ніж п'ятнадцяти регіональних стилів, відомих в сфері музикознавства та етномузикознавства як «музичні діалекти». А саме: хевсурський, тушинський, пшавський, мохевський, мтіульський, картлійський, кахетинський, рачинський, лечхумський, сванський, лазський. Однією з особливостей грузинської народної музики є різноманіття оригінального багатоголосся; також існують і одноголосні пісні. Серед одноголосних пісень без супроводу – провела (орна, молотильна, віяльна), урмулі (аробна), нана (колискова), тірілі, датпреба (плачі-голосіння). Пісні що виконуються з супроводом, також мають багатообразність в жанровому плані.

Мелодика трудових пісень розгортається в зіставленні декламації з орнаментованим розспівом. Для пісень цього роду характерні спадний рух кадансу, змінність ладу, хроматизм. Наспіві колискових мелодійні, задушевні, засновані на багаторазовому повторенні мотиву. Наспіві голосінь включають в себе декламацію, розповідь, що нагадують схлипування, ридання; обсяг мелодії: терція-квінта. Двохголосна пісня виконується солістом або по черзі двома співаками (на тлі бурдонного басу або *basso ostinato*, виконуваного хором). До двохголосних пісень відносяться трудові, обрядові, побутові, танцювальні для яких характерні, з одного боку сурова архаїка, деяка неточність інтонування та глісандування до кадансу(пісні горців Східна Грузія – хевсури, тушини, плави), з іншого боку – ясність,

визначеність мелодійного контуру, чітка строфічна повторність, строгий метроритм.

Основою традиційної грузинської музики виступає трьохголосся, яке представлене двома гілками оснований на фольклорному походженні – східно-грузинська і західно-грузинська. Східно-грузинським пісням властиві гомофонні та гомофонно-поліфонічні якості. Побудова здійснювалась на тлі баса, мелодію розвивають два верхніх голоси в різних поєднаннях: ведуча мелодія знаходиться в другому голосі; основну мелодію веде верхній голос, супровід контрапункт здійснювальний другим голосом; два верхніх голоси виконують основну мелодію, до того ж інший голос буває мелодично виразніший ніж перший, створюючи складну, багато розцвічену музичну лінію. Бас у всіх випадках виконує гармонійну функцію. Поряд з іншими піснями протяжні та застільні («Мравалжфміер», «Чакруло», «Супрулі», «Замтарі» та інші) відрізняються особливою різноманітністю форм, ладовою основи, музичної виразності, багатством ритмоінтонації, оригінальністю модуляцій. Західно-грузинський музичний фольклор виділяється стрункістю, строго витриманою гармонічною та ладовою структурою, суворістю звучання трьохголосних пісень які виконують свани. Їм характерні дисонуючі поєднання (секунда, септима, квартквінтакорд, секундакорд, квінтсептакорд) спільний рух трьох голосів основними тризвуками створює незабутній колорит. Мегрельські любовні пісні, побутові, жартівливі трьохголосні пісні привертають увагу своєю витонченістю, ліризмом, прозорістю фактури, плавністю [10, с. 109-114]. Їм протистоять рухливі, мужні. Драматизовано весільні, похідні, трудові пісні, що розвиваються на основі самобутньої вокальної поліфонії. В західно-грузинській піснетворчості народна поліфонія з усією багатогранністю представлена в Гурійських та Аджарських піснях. В них особливо специфічний верхній голос, який вимагає від соліста високого незвичайно для чоловічого голосу регістру, і вміння виконувати складні фіюритури (переважно орнаментального характеру) гортанним звуком. Третій голос – гнучкий, з широким діапазоном,

бере активну участь у створенні мистецького образу твору. Текст пісні виконується другим голосом, мелодично та ритмічно менш розвиненим, в порівнянні з верхнім і бас голосами котрі виспівували лише окремі склади або вигуки. Подібні пісні в цілому відрізняються багатством мелодики, гострота ритму динаміки, широке використання складних комплексів поліфонічних елементів. Гострота гармоній, імпровізаційність, темпераментність, оригінальне поліфонічне мислення, вокальна винахідливість властиві гурійським та аджарським чотирьохголосним пісням надури, які поперемінно виконуються двома ансамблями, до того ж в кожному з них бере участь не більш шести осіб [4, с. 125-126].

Традиція поліфонічного співу в Грузії розвинулася кілька сотень років тому, ще до появи її у Західній Європі. Поліфонічний спів завжди мав своє природне місце в грузинському суспільстві, пісні виконувались як на свята, так і в повсякденному житті. Завдяки географічним особливостям Грузії, у кожному регіоні розвивався свій особливий та автентичний стиль поліфонічного багатоголосся. В Грузії існує три види поліфонії: складна поліфонія, діалог на тлі басів та контрастна поліфонія з трьома частково імпровізаційними частинами.

Невід'ємну частину народної грузинської пісенної творчості становить музичний фольклор, який представляє собою два стилістично різних напрями. Перший з них – Народно-професійний одноголосне поетико-музичне мистецтво мгосамі (поет-співак), яке пройшло багатовіковий шлях історичного розвитку. До XIX сторіччя взаємний вплив двох музичних культур грузинсько-міської та східно-ашугської сприяло створенню пісенного фольклору що згодом іменувався піснями старого Тбілісі. Їх тематика – дружба, патріотизм, любов. Для них характерні діатоніка, широкий мелодичний малюнок, імпровізаційність, задушевність. Другий напрямок міського музичного фольклору зароджується під впливом російської та західно-європейської музики та з 50-х років XIX отримує велику популярність серед інтелігенції та учнівської молоді. Легко

запам'ятовуються неаполітанської романси, арії, хорові та оркестрові номери з різноманітних опер об'єднувались з елементами грузинського хорового багатоголосся та новим грузинським поетичним текстом, перетворюючись в трьохголосну пісню. Мелодії таких пісень позбавлені мелізматиками та проводяться в двох верхніх голосах паралельними терціями; басова партія (за принципом грузинського багатоголосся) проводиться або одним виконавцем, або декількома в унісон. Вплив європейської музики найяскравіше виражається в гармонічному пласті (мажорно-мінорна система) Тбілісі став батьківщиною одноголосних пісень, трьохголосних – значуще Кутаїсі та інші міста Грузії. Також до міського фольклору відносяться революційні робочі пісні.

Процес становлення національної професійної музичної культури у народів Кавказу проходив через ряд стадій, характерних в тій чи іншій мірі для багатьох народів, які почали створення своєї професійної композиторської школи в кінці XIX – першій половині XX століття. Поступове освоєння музикантами Кавказу європейських норм і жанрів почалося ще до революції, ініціаторами якої були національні композитори.

Прагнення до національно-відокремленого розвитку було відразу відкинуто, отож єдиним правильним був визнаний шлях поступового зближення з світовими музичними традиціями, та в першу чергу з російською [10, с. 109-114].

Середня Азія та Казахстан був околицею в царській Росії, більш відсталою в економічному, політичному та культурному відношенні, тоді як народи Кавказу і Закавказзя володіли більш розвиненою національною культурою, яка пройшла тривалу історію розвитку і знаходиться на більш високому рівні. У той час, коли в цих регіонах ще тільки закладався фундамент професійної музики, на Закавказзі вже були перші національні композиторські школи, які ще професійно не зміцнились але наполегливо шукають свій національний стиль.

Професійна музика в Грузії існує вже на протязі декількох століть, тоді грузинські композитори почали переводити грецькі православні та християнські співи, додавши гармонії та монофонічні мелодії. Широко поширена думка що грузинська поліфонія вийшла саме з церковних пісень. Грузинська церковна музика має багато паралелей з грузинською традиційною музикою, хоча деякі елементи народного музичного стилю ніколи не використовувались в церковній музиці.

У народів Закавказзя наполегливий акцент робився на формуванні саме професійної композиторської школи, виховання національних композиторських кадрів, тому в Середній Азії та Казахстані довгий час працювали російські композитори і музикознавці. Вони займалися вивченням специфічних особливостей народного музичного мистецтва, збиранням і обробкою пісень, впровадженням інструментарію європейського оркестру. Для народів Середньої Азії і Казахстану в першу чергу необхідно було створити стійкий фундамент культури, освіти, освоїти початкові навички професійної майстерності [13, с. 123].

Формування національного стилю – це тривалий час і складний період, який включає в себе відбір, розширення, вдосконалення засобів вираження, збагачення емоційно-образного змісту, прояв себе в складних формах, жанрах та інше. На цьому важкому шляху передові діячі російської музичної культури йшли «рука об руку» зі своїми молодими колегами. Вони допомагали й направляли їх в справі освоєння традицій, накопичених зі всієї світової музичної культури, найбагатший досвід російської школи, отриманий молодими музикантами, що стали згодом видатними композиторами, вказував шляхи подальшого розвитку, полегшував пошуки, застерігав від помилок.

Отже успіхи національної композиторської творчості на Кавказі, згодом професійно зміцнило та знайшло свій національний стиль, пояснюється тим, що воно складалося і розвивалося з урахуванням органічного поєднання європейських та російських традицій з формами

національного музичного мистецтва. Цілковите бажання представників Кавказу вчитися у прославлених музикантів російської школи свідчило про високий рівень розвитку професіоналізму. Професійна композиторська творчість різних народів Сходу в своєму розвитку не замикалася, а навпроти ввібрала і переробила все цінне, прогресивне, що було накопичено з джерел світової музичної культури [13, с. 123].

1.3. Перетворення пісенної першооснови Р. Лагідзе в інструментальний твір Новелета для баяна О. Назаренком.

Реваз Лагідзе ніколи не мріяв стати композитором. Єдиною турботою батьків було зробити з пустотливого хлопчика, людину. З дитинства батьки змушували його вчитися музиці, але одного разу батько почує пісні Реваза і здивується: -«Резо, це ти?»

Пісні Реваза Лагідзе відрізняються рідкісною мелодійністю і щирістю. Найпопулярнішою є «Пісня про Тбілісі», яка за всі ці роки була переведена на багато мов світу. Її встигли заспівати багато іноземних співаків, але одними з перших «Пісню про Тбілісі» виконали сестри Чапідзе. «Тбілісо» досі є перлиною репертуару для грузинського народу та емігрантів які живуть і працюють за кордоном.

Реваза Лагідзе ще за життя визнали класиком грузинської пісні не тільки на батьківщині, але і за її межами. Він не надавав особливого значення тому що вторгалоя в його життя ззовні, співав те що його хвилювало, писав так як вірив і сподівався [48, с.6-10].

Реваз Лагідзе захоплював не тільки своєю творчістю, а й усім своїм єством був співаком здорового життя, його захоплення полюванням було породжене бажанням великої близькості до природи. Розкритою мережею з рідних річок він начебто виловлював перлини таємних голосів. У всіх куточках Грузії у нього були свої компаньйони, прославлені мисливці та рибалки. В його романтичній сутності природа співала, і він слідкував за цією піснею. Його музика була схожа на Грузію. Лагідзе знали як завзятого мисливця і рибалку, але рушницею і мережею він скоріш вбивав час, ніж дичину, птицю або рибу. Полювання було лише приводом для того, щоб пішки обійти улюблені луки і поля, гори і долини і насолодитися багатством і достатком рідної землі. Бачили б ви, з якою любов'ю він ставився до кожного куща, дерева або джерела. Захоплений красою батьківщини творець

любив нескінченно полювати разом з друзями, так як вважав що ліс з його таємницями, його чудесами завжди є джерелом натхнення для творчості.

Говорити про нескінченне творче життя Реваза Лагідзе можна нескінченно. Своєю сорокарічною творчою діяльністю він вийшов за межі століть і залишив після себе вічну пам'ять, музику що лунає по-грузинськи, якої ще на довгий час вистачить поколінням молодих грузинських виконавців, якщо вони з власної волі не відірвуться від коренів національної музики і не розлетяться подібно квітам за вітром в маси [37].

«Перший раз я побачив Реваза Іліча Лагідзе в Москві. Було це в Колонному залі Будинку спілок, де тоді вперше прозвучав його твір, який незабаром став знаменитим на пострадянському просторі.

Я і до цього, звичайно чув ім'я Лагідзе, чув добрі відгуки про його творчість, про його тонкості музичної особистості. І все ж той вечір приніс мені радість відкриття. Музика «Сачідао» викликала справжній фурор. Темпераментні, сонячні наспіви з перших хвилин захопили оркестр, і це захоплення передалося слухачу, заразило іскристими ритмами, терпкими мелодіями та гармонійними ладами.

На виклики із залу вийшов автор – статний чоловік з орлиним носом і яскраво-блакитними очима. Зовнішність його якось дивно гармоніювала з музикою яка щойно лунала. В числі багатьох я зайшов в гримерку, щоб привітати незнайому мені людину: так захопив мене його талант і своєрідність. У відповідь – привітний грузинський акцент, яскравість очей, що виражають рідкісну доброту людської натури.

Пізніше ми багато разів зустрічалися, на з'їздах композиторів, пленумах, засіданнях секретаріату, і за традиційним грузинським столом, де він завжди займав почесне місце тамади. Додам – виконував ці освячені традицією обов'язки з гумором і незмінною увагою до кожного з присутніх.

Останні роки щоліта ми проводили разом в Сухумі, в композиторському будинку «Лілея». Наше спілкування було в ці дні щоденним. Резо, як його звали друзі, багато відкрив мені, допоміг досягнути

красу грузинської природи, фольклору, звичаїв, традиційного ритуалу людського спілкування. Сила його чарівності була величезна. Пам'ятаю коли він приїжджав в Сухумі, всі професійні мисливці і рибалки відразу ж оточували його, радіючи можливості зустрітися зі знаменитим композитором, для якого полювання й рибальство були пристрастю яка поступалася тільки головній пристрасті його життя – музиці.» - розповідав про зустрічі з Ревазом Лагідзе композитор Родіон Щедрін.

Багато пісень Реваза Гагідзе придбали в Грузії справді всенародну популярність. Пісня «Тбілісо, край сонця і троянд», стала справжнім гімном столиці республіки. Любов співвітчизників по праву завоювали і його кращі твори в академічних жанрах. Музика композитора була рельєфним відображенням його внутрішнього світу, його людської подоби. Це тонко підмічено Родіоном Щедріним в дружній бесіді про грузинського майстра [37].

Пісня про батьківщину», «Балада про лозу», «Ода про Месхетії», «Мохевська балада», «Гімн рідної мови», «Зацвів мигдаль», «Життя-мить», «Гімн Кутаїсі» та «Пісня про Тбілісі»- це лише мала частина його творчої спадщини. Він писав твори класичні, а також твори для змішаного хору і оркестру. Значна частина творчості Лагідзе пов'язана з кіностудією «Грузія-фільм». У 1960-1962 роках він був музичним редактором хроніко-документальних і науково-популярних фільмів. Він був скрізь, де знімали фільми з його музикою. Всі визнають, що одна з причин успіху грузинських фільмів – це саме ті пісні які досі із задоволенням співають грузинські виконавці: «Останній з Сабудара», «Ніно», «Закон гір», «Перервана пісня», «Хевсурська балада», «Тепло твоїх рук» та багато інших. Ці пісні прозвучали більш ніж у сорока виставах – «Молодий вчитель» Г. Кулбакіані, «Таріел Голу» Л. Лео Кіачелі та інші.

З таким величезним творчим досвідом в різноманітних жанрах, що особливо важливо, а саме в суміжних з оперним, Лагідзе перейшов до

створення опери «Лели». В результаті шанувальники отримали в подарунок твор, якому не важко передбачити щасливу сценічну майбутність.

В «Леле» виразно проявляються риси чарівного таланту Лагідзе: яскрава мелодійність, пластична ясність музичних образів, особливо довірливі інтонації – напрочуд щаслива властивість, за допомогою якої встановлювався міцний зв'язок з слухачем. З написанням «Леле» ми бачимо «нового» Лагідзе, композитора-драматурга, оперуючим складним та специфічним комплексом засобів, вміло відтворюючи художньо випуклі музичні портрети, які наділені здатністю підтримувати напружений внутрішній ритм та динаміку сценічної дії [37].

Великий музикант, народжений в селі Багдаті, став невід'ємною частиною Тбілісі і залишиться таким і через багато років.

Новелета на грузинські теми була написана в 2014 році та опублікована в авторській збірці О. І. Назаренка: «П'єси. Обробки. Транскрипції». Твір був присвячений пам'яті першого вчителя, брата мами Олександра Івановича, Монакову Василю Миколайовичу (1922-1977). Він був першим хто по його образному мисленню, «внес музику» в домівку сім'ї Назаренко. Окрім цього на протязі чотирьох років прищеплював навички гри на акордеоні, тим самим підготував Олександра до вступу в музичне училище. Володіючи багатогранним талантом, сам він грав на різних інструментах, але особливо неперевершено на баяні. Характерна особливість виконання – дуже виразне звучання кантиленної музики, яку він підбирав по слуху. Однією з таких мелодій на початку 1960-х років була «Пісня про Тбілісі» Р. Лагідзе. Через пів століття О. І. Назаренко присвятив обробку даної мелодії своєму незабутньому наставнику.

В процесі роботи над обробкою автор прагнув використовувати можливості інструмента на повну, представляючи організацію фактури у вигляді партитури, де голосоведіння було б двостороннім порядком: а) підголосний виклад поруч з темою; б) більш самостійні мелодійні лінії в іншому теситурному розташуванні.

В процесі прослуховування п'єси ми можемо спостерігати чітко виражений грузинський колорит з елементами ностальгії та елегії. Прикладом до написання п'єси стала «Пісня про Тбілісі» більш відома як «Тбілісо» - радянського, грузинського композитора Рєваза Іліча Лагідзе.

Пісня стала однією з найпопулярніших грузинських композицій, негласний гімн Грузії; ода та визнання любові до міста Тбілісі. Композиція написана на слова голови дома Багратіонів та пращура останнього грузинського царя Георгія XII, сценариста, поета та кіноактора Петра Грузинського, для фільму який вийшов у 1959 році, який був присвячений 1500-річчю Тбілісі. З часів створення пісню «Тбілісо» виконували багато раз, в різноманітних інтерпретаціях та варіантах, цілковито різні виконавці такі як С. Халваши, Н. Брегвдзе, В. Кікабідзе, Т. Гвердцетелі, В. Меладзе. Рядки пісні представлені в перекладі з грузинської мови:

Такой лазурный небосвод, сияет только над тобой
 Тбилиси, мой любимый родной!
 И Наприкала тут стоит, как память
 Прошлых тяжких бед.
 Твою главу, венчая сединой.
 Расцветай под солнцем, Грузия моя,
 Ты судьбу свою вновь обрела
 Не найти в других краях твоих красот,
 Без тебя и жизнь мне не мила!
 Идешь аллей вдоль Куры, и над тобой
 Платанов сень
 Своей прохладой в знойный день манит.
 И песня рвется из груди, и даже листья,
 Все поют
 Седой Куре, одетой здесь в гранит.
 (1959)

Висновки до розділу 1.

Новелета (маленька новела) є різновидом жанру мініатюри, яка у свою чергу представляє невеличку музичну п'єсу спрямовану як на сольне виконання, так і на колективне виконання (будь-яким складом виконавців, камерним ансамблем чи оркестром).

Новела в літературній творчості (новелета також) – розповідальний, прозаїчний жанр, якому властиві: стислість, гострий сюжет, нейтральний стиль висловлювання та непередбачувана розв'язка сюжету. Генетичні витоки новели яскраво проявляються у казках, анекдотах та байках. Класична новела виникла ще в епоху Відродження. Саме в той час в повній мірі визначалися такі її специфічні риси, як гострий, драматичний конфлікт, незвичайні прищестя та повтори подій.

Жанр музично-інструментальної новелети пов'язаний, насамперед, з індивідуальністю автора та його сприйняттям всіх тонкощів навколишнього світу. Оригінальні риси авторського індивідуального стилю почали проявлятися саме в фортепіанній творчості європейських композиторів у процесі створення власних новелет на межі XIX-XX століть. Протягом створення п'єс у жанрі новелети композитори насичують зміст твору різноманітними образами, настроями, психологічними відтінками. Так, у фортепіанній творчості Р. Шумана інструментальна новелета з її ліричністю та мелодійністю, свідчить про тісний зв'язок з оповіданням, що вказує на посилення впливу літературного оповідального жанру на музичний інваріант.

Новелета в баянно-акордеонній творчості українських композиторів, у порівнянні з розвитком цього жанру у світовій фортепіанній музиці, не отримує значного розвитку, а її жанрова роль у цій інструментальній культурі зводиться до певних окремих рис новаторства. Отже, можна з впевненістю відзначити, що інструментальна новелета як жанр пройшла тривалий шлях свого становлення і розвитку та, проникнувши, у тому числі,

й у баянно-акордеонну музику знайшла інші інваріанти власного інструментального втілення.

Відзначаючи грузинську народно-пісенну основу Новелети для баяна О. Назаренка окреслимо певні стилістичні ознаки грузинського мелосу, коріння якого йдуть в глибину часу більш ніж на три тисячоліття. Мелодика грузинських пісень найрізноманітніша, в деяких з них (зокрема в трудових), вона розгортається в зіставлені декламації з орнаментованим розспівом; в інших (наприклад, у колискових) – тематизм неймовірно мелодійний, задушевний, заснований на багаторазовому повторенні мотиву.

Основою традиційної грузинської музики виступає триголосся. Побудова здійснювалась на тлі баса, мелодію розвивають два верхніх голоси в різних поєднаннях. Грузинський музичний фольклор виділяється стрункістю, строго витриманою гармонічною та ладовою структурою, суворістю звучання триголосних пісень.

Яскраві риси грузинського пісенного фольклору, зокрема особлива широта фрази, почуттєвий трепет і виразна експресія, своєрідність ладового колориту яскраво проявилися в першооснові досліджуваного твору, тобто в «Пісні по Тбілісі» Р. Лагідзе.

Реваз Лагідзе, який створив «Пісню про Тбілісі» (що стала основою Новелети для баяна О. Назаренка), є відомим грузинським композитором, який повноцінно проявив себе і в пісенному жанрі, і в жанрах академічного мистецтва. Багато його пісень отримали в Грузії справді всенародну популярність (наприклад, пісня «Тбілісо, край сонця і троянд»). Крім того, його кращі твори, написані в академічних жанрах, по праву завоювали широку відомість і в Грузії, і за її кордоном. Музика композитора насправді стала рельєфним відображенням його внутрішнього світу, його людської сутності.

«Пісня про Тбілісі» стала однією з найпопулярніших грузинських пісень сучасності, своєрідним гімном Грузії, одою висловлення любові до міста Тбілісі. Вона написана на слова сценариста, поета та кіноактора Петра

Грузинського (голови дома Багратіонів та пращура останнього грузинського царя Георгія XII) для фільму який вийшов у 1959 році та був присвячений 1500-річчю Тбілісі. Від часів створення ця пісня виконувалась безліч разів у найрізноманітніших інтерпретаціях та варіантах, зокрема такими відомими виконавцями як С. Халваши, Н. Брегвдзе, В. Кікабідзе, Т. Гвердцетелі, В. Меладзе тощо.

РОЗДІЛ 2.

НОВЕЛЕТА ДЛЯ БАЯНА О. НАЗАРЕНКА У ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОЧИТАННІ

2.1. Музична творчість О. Назаренка та місце в ній Новелети для баяна.

Олександр Назаренко народився 2 листопада 1938 року в селі Козачок, Старооскольського району, Белгородської області. Перші кроки і особливий інтерес до музики проявився в юні роки та в подальшому ще інтенсивніше розвивалися з кожним днем. Доленосним можна вважати той факт, що батько Іван Гнатович Назаренко, який пройшов бойовий шлях від Сталінграду до Відня зміг через своїх земляків передати з Австрії сину трофейний акордеон і записку в якій наголосив що син повинен займатися музикою. Це заклало любов в серці Олександра на все подальше життя. У майбутньому коли Назаренко стане зрілим музикантом, він присвятить своєму батькові – фронтовику транскрипцію п'єси «Випадковий вальс», на тему пісні Марка Фрадкіна.

Першим вчителем Олександра Івановича був брат його матері Василь Миколайович Монаков (1922 – 1977). Він був першим, хто за його образним висловлюванням, «вніс музику» в будинок сім'ї Назаренко. Незважаючи на важке поранення (скалок в легені) взяв на себе місію і з повною відповідальністю покладаючись на свої пізнання в професійній музиці та насамперед неперевершений талант, проявив професійні якості до підходу до занять музикою з маленьким Олександром [35, с 46].

Володіючи багатогранним талантом, сам він грав на різних музичних інструментах, особливо добре – на баяні. Характерна особливість його виконання – дуже виразне звучання кантиленної музики, яку він підбирав по слуху.

О. І. Назаренко спілкуючись зі своїми студентами, говорив: «Схиляюся перед мужністю і відвагою цієї доброї, талановитої та чуйної людини!»

Мама Олександра Івановича, незважаючи на невисокий рівень освіти, була ерудованою, музичною та дуже душевною жінкою. Під час домашньої роботи на швейній машинці вона часто наспівувала романси та пісні. Завдяки такому виявленню почуттів в музиці, Олександр Назаренко став емоційно рухомою та вдумливою людиною.

Після війни активно відвідував музичні вечори (в сільському клубі і в школі), на яких звучала сучасна музика тих часів. Традиційним для їх сім'ї було збиратися в будинку Василя Миколайовича Монакова і слухати на патефоні музику і пісні у виконанні знаменитих артистів. Спів Лідії Русланової, Рашида Бейбутова, тріо сестер Федорових, баяніста Івана Паницького і знаменитого на той час тріо баяністів Кузнецова, Попкова, Данилова та інші. У післявоєнні роки в село Козачок часто приїздила кінопересувка та демонструвала популярні фільми, які регулярно відвідувала сім'я Назаренко [35, с 46].

У деяких фільмах були показані фрагменти виконання класичної, академічної музики: «Сказання про землю сибірську», «Михайло Глінка» та інше. Саме підживлення побаченням і почутого залишило яскравий слід в його пам'яті.

Щодо вибору професії, планів на майбутнє Олександр не мав уявлення. У 1951 році, коли він навчався в 7 класі, на ім'я його батька в село прийшов лист з Харкова від капітана у відставці Дмитра Семеновича Яковлева. Дізнавшись про загибель свого бойового товариша, він приїхав в село Козачок він не тільки зорієнтував підлітка на вступ до Харківського музичного училища, але й рекомендував його завідувачу відділу народних інструментів ХМУ Якову Михайловичу Кантору. За один рік Олександр, під керівництвом дядька Васі, опанував гру на баяні, оскільки акордеона в ХМУ не було.

Влітку 1952 року 13 – річний юнак вступив до ХМУ в клас Я. М. Кантора (на вступному іспиті ще грав на акордеоні), за загальним фортепіано займався під керівництвом Ганни Мойсеївни Бланк. Тільки з цього часу він почав вивчати музичну грамоту. Д. С. Яковлев проживав в підвальному приміщенні, Олександр оселився в нього та спав на долівці.

Через погані побутові умови, в кінці листопада першокурсник тяжко захворів та потрапив в лікарню, де пробув кілька місяців. У січні 1953 року мама забрала його додому, та оформила до кінця навчального року академічну відпустку. У вересні того ж року О. І. Назаренко відновився на I курс ХМУ і продовжив навчання. Коли пішов з життя Я. М. Кантор його викладачем з спеціальності на IV курсі став В. Я. Подгорний.

Його однокурсники були досить підготовлені та Олександр дуже виділявся серед всіх, через недостатнє знання, але швидко підключився до роботи та почав набирати обертів з вивчення музичної грамоти та гри на музичних інструментах (баян, фортепіано).

Провчившись чотири роки, він набрав відповідний рівень підготовки та навичок гри на баяні для вступу в консерваторію. Після закінчення музичного училища він вступає до Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського в клас баяна до Володимира Яковича Подгорного, клас диригування К. Л. Дорошенко (1957 – 1962). Саме зі студентських років навчання в консерваторії почалися пошуки творчої фантазії. На його виконавський та авторський почерк дуже сильно вплинуло кілька чинників:

Слухацький досвід

За роки студентства відвідував масу різноманітних концертів у філармонії та інших концертних майданчиків Харкова, дуже багато переслухав пластинок, а також проаналізована величезна кількість нотного тексту, музичної літератури тощо. Головним можна вважати, що в ті роки Харків був центром творчості для музикантів різного рангу, як вітчизняних так і зарубіжних. Планування союзконцертом творчих заходів, в першу чергу не обходило стороною Харків.

Чи не менш одного разу на тиждень відвідував концерти симфонічного оркестру філармонії від керівництвом різних майстрів-диригентів. В їх число входить знаменитий композитор Арам Хачатурян, Ізраїль Гусман, Костянтин Симеонов та інші. Подією музичного життя Харкова з'явився приїзд Белли Давидович-лауреата Міжнародного конкурсу ім. Ф. Шопена, а в подальшому приїзд солістів піаністів і скрипалів таких як: Святослав Ріхтер, який відвідав Харків декілька разів, Еміль Гілельс, Дмитро Башкіров, Карло Цеккі, Бернар Рінгейссен, Штефан Руху, Григорій Жіслін, Богодар Катаровіч, Володимир Третьяков, Леонід Коган та інші.

Співпраця з композиторами і виконавська практика

У 1967 році Олександр Назаренко був запрошений на роботу в інститут мистецтв ім. Котляревського. У період між 1967 – 1987 роками брав активну участь в концертах-лекціях Харківських композиторів. Першого вересня 2017 року минуло 50 років педагогічної діяльності і роботи в консерваторії. Це значуща дата не тільки для кафедри народних інструментів, а й для університету в цілому.

Під керівництвом Укрконцерта як виробничо-концертної практики для студентів вищих навчальних закладів мистецтв проводились літні гастролі містами України, в яких О. Назаренко був художнім керівником ансамблю та виконавцем (1974-1989). Протягом десяти років очолював студентський науково-творчий гурток на кафедрі народних інструментів Харківського інституту мистецтв [35, с 46].

За сумісництвом був керівником ансамблю баяністів ДК ХТЗ (1968 – 1972) та акордеоністів ДМШ №9 (1973 – 1980). На республіканських оглядах-конкурсах, присвячених 100 – річчю від дня народження В. І. Леніна (1970) та 50 – річчю СРСР (1972), ансамбль баяністів ДК ХТЗ нагороджений відповідно, срібною та золотою медалями. Ансамбль акордеоністів ДМШ №9 неодноразово був відзначений дипломами, почесними грамотами Міністерства культури УРСР та Управління культури Харківського облвиконкому.

У вищесказані роки Олександр Назаренко також являвся солістом та концертмейстером багатьох авторських програм відомих композиторів Харкова. Такими є: Федір Богданов (на п'єси «Вальс», «Полька», та «Метелиця», Олександр Іванович Назаренко зробив неперевершені аранжування для баяна, які були надруковані у видавництві «Музична Україна»), Ігор Ковач, Нінель Юхновська, Володимир Золотухін, Дмитро Клебанов («Щедрик», скерцо із струнного квартету №4, пам'яті М. Леонтовича), Валентин Бібік (Соната), Олександр Жук («Поема»), Соломон Файнтух, Григорій Фінаровський, Тарас Кравцов та інші. Назаренко був першим виконавцем творів харківських композиторів В. Подгорного, Ф. Богданова, А. Жука, В. Бібіка, Д. Клебанова.

З 1959-1964 роки запрошується до Харківського оперного театру в якості виконавця (соло баяну в оркестрі), для участі в балетах та операх. Деякі з них: балет «Таврія»-В. Нахабін, балет «Пісня про щастя»-Ю. Щуровського, опера «Павло Корчагін»-Н. Юхновський З 1979-1990 роки забезпечував акомпанемент на безросяльних майданчиках міста, а також по області, солістам оперного театру, філармонії та музичної комедії.

При перекладанні фортепіанних клавирів вокальних творів харківських композиторів, робив редакції для баяна, та усіляко збагачував фактуру творів. Нінель Юхновська одного разу висловила схвальне враження до Олександра Івановича з такою фразою: «У вас є творчі дані та хороші знахідки для роботи з матеріалом» [35, с 46].

Працюючи в якості соліста-баяніста та концертмейстера, намагався розсунути рамки виконавських можливостей баяну, отримувач багатющий та різноманітний досвід та визнання колег по сцені. Акомпанував таким відомим народним артистам СРСР: Євген Червонюк, Микола Манойло, Юрій Багатигов, Нона Суржина, народні та заслужені артисти України: Валентина Арканова, Анатолій Гроза, Алла Резілова, Ярослав Іванов та інші. На цій посаді О. Назаренко провів більше п'яти тисяч концертів на різноманітних майданчиках міста Харкова, України та за її межами. Зроблена велика

кількість фондових записів на Українському радіо. Брав участь в показі нових творів Харківських композиторів на пленумах (1964, 1982, 1987), на творчих вечорах харківського відділення Спілки композиторів України. Двічі брав участь в ювілейних концертах творчості В. Подгорного, які проходили в рамках міжнародного фестивалю «Баян і баяністи» в Москві (1988, 1998).

Не можна залишити без уваги творчий зв'язок між вчителем та учнем. Недарма протягом багатьох років Олександр Іванович Назаренко та Володимир Якович Подгорний дружили, радилися та обмінювалися досвідом. Володимир Подгорний залишив яскравий слід в долі Олександра Назаренка на шляху становлення високого професіоналізму. Володимир Подгорний багато писав і після уроків з фаху програвав Олександрові нові п'єси, які вони разом аналізували та обговорювали. У 1963-1964 році Володимир Подгорний написав елегійну фантазію на тему у.н.п. «Повій вітре на Вкраїну». Коли Олександр Назаренко прослуховував твір у виконанні композитора в епізоді секвенційної розробки матеріалу, від почутого з'явилося таке відчуття наче земля з-під ніг іде. Подібні враження творчого спілкування траплялися і в інших обставинах, коли вплив на слухача проявлявся шляхом емоційної та виразної гри на баяні. В одній зі своїх статей про Подгорного О. І. Назаренко назвав його «художником звуку». Це формулювання так і залишилося беззмінно до сих пір. Саме спілкування та творчий контакт з Подгорним збагатили професійний багаж та стимуляцію композиторських задатків в душі молодого Олександра [35, с. 46].

Один з чинників спільного музикування вчителя та учня варто зазначити, що в 1962 році на державному іспиті О. Назаренко, В. Подгорний виступив в якості партнера з ансамблю. Серед виконаної програми можна визначити наступні п'єси: Г. Галинін-дві частини з «Сюїти для струнних», Новачек-«Вічний рух».

14 вересня 1967 року О. І. Назаренко скористався запрошенням К. Л. Дорошенка та перейшов на основну роботу в Харківський інститут мистецтв ім. Котляревського, де на 0,5 ставки викладача кафедри вів класи

баяна, акордеона, ансамблю, диригування та інструментування. 24 січня 1972 року його перевели на повну ставку, 30 березня 1973 року-на посаду старшого викладача; 2 листопада 1987 року-на посаду доцента (затверджений у вченому званні доцента 28 грудня 1989 року); 1 червня 1994 року-професора (затверджений у вченому званні професора 28 квітня 2004 року). З 23 лютого по 22 березня 1977 року пройшов стажування на кафедрі народних інструментів Одеської державної консерваторії; в грудні 1982 в квітні 1987 року-в московському державному музичному педагогічному інституті імені Гнєсіних.

В 1990 роки на кафедру народних інструментів надходила велика кількість баяністів та акордеоністів. Щоб розвантажити оркестр народних інструментів і дати можливість студентам творчо розвиватися доручає О. І. Назаренко створити новий творчий колектив – студентський оркестр баяністів-акордеоністів. З першого дня створення і до сьогоднішнього дня оркестр бере активну участь в різних оглядах, фестивалях та конкурсах та державних іспитах. В 2000 році оркестр стає дипломантом міжнародного конкурсу-фестивалю в місті Перемишль (Польща). Кожен новий твір який аранжував Олександр Назаренко для оркестру стає шедевром та знаходить заслужене місце в репертуарі колективу. На сьогоднішній день оркестр налічує близько 100 аранжувань творів класичної, народної та естрадно-джазової музики. Так само в творчій скарбниці оркестру є аудіо та відеозаписи, зроблені з концертних виступів різних років. [35, с 46].

За багаторічний викладацький термін О. І. Назаренко виховав ряд талановитих музикантів. Серед його випускників: Народний артист України – Віктор Губанов, доктор мистецтвознавства, професор ХДФК – Юрій Лошков, заслужений діяч мистецтв України – Микола Сукач, доценти вищих навчальних закладів України – Володимир Плужніков ХНУМ, Павло Зуєв СНПУ ім. О. С. Макаренка, кандидат мистецтвознавства, старший викладач ХНУМ – Юрій Дяченко, старший викладач ХДАК – Тетяна Пасічінська (Липчанська), лауреати міжнародних та всеукраїнських конкурсів – Віталій

Кириченко, Богдан Нестеренко, Олексій Липовий, Аліна Безрук, Олександр Литвищенко.

На завершення творчого портрета Олександра Івановича Назаренка ми повинні згадати і віддати належне ще одній людині, яка зіграла важливу роль в житті музиканта. Його друг, кохана дружина та творчий соратник – Людмила Пилипівна Назаренко. Він присвятив їй п'єсу, яку назвав «Ноктюрн в формі вальсу» (2007). Олександр Іванович та Людмила Пилипівна навчалися на одному курсі в музичному училищі (1953), та в подальшому створили сім'ю та творчий союз: разом долали життєві труднощі, виховували двох дітей а також вдосконалювалися в пізнання та виконанні музики.

Що до авторського стилю Олександра Назаренка, важливо пам'ятати що він писав музику яка нерозривно пов'язана з можливостями інструмента, але все ж таки знаходив елементи які наближували його твори до симфонічних витворів музичного мистецтва. Думки переломлюються через фактурне розташування, а образно-змістовне підґрунтя утворюється від запозичення словесного тексту. Говорити про авторський стиль потрібно тоді, коли ми маємо великий обсяг матеріалу оригінальних творів, які написані для того чи іншого інструменту. В даному випадку ми можемо звернути увагу на особистість аранжувальника з яскраво-вираженою пошуково-творчою манерою роботи з матеріалом.

Якщо переглянути всі написані твори, то ми побачимо, що Олександр Іванович звертається до народності та пісенності. Матеріалом із існуючого зразка є такі твори: Парафраз на теми латиноамериканських авторів «Amorado»-Е. Асеведо, «Тіко-тіко»-З. Абреу, «Джерело»-В. Хара; а також пісні використанні в транскрипціях для баяна: Мар-Джанджя-«Циганський дивертисмент», пісня з аналогічною назвою-«Випадковий вальс», Р. Лагідзе «Пісня про Тбілісі»-«Новелета», «Ретро-мозаїка». Наприклад, з існуючих декількох сторінок фольклорних або авторських мелодій, він зумів створити масштабні, складні структури, розкрити найяскравіші образи цих композицій.

Якщо провести паралель між композиторами-народниками, то ми бачимо, що багато з них зверталися до народної пісні – Паницький, Куліков, Будашкін, Городовський, Подгорний та інші. Це дає можливість показати всю широту народного фольклору. Адже недарма кажуть, що англійці звертаються до теми моря, німці запам'яталися тематикою густих лісів, а слов'яни – безкраїх степів та повноводних річок. Народна такаж глибока, широка та безмежна, як і людська душа. Творчість О. Назаренка налічує ряд творів, написаних та присвячених людям, які залишили величезний драматичний відбиток в його житті. Приклад твору, присвячений матері, батькові, дружині та братові – це музичне слово, в якому виражена конкретика звернення та драматична спрямованість образ. Виходячи з цього, ми можемо говорити про емоційно-насичене явище в його творчості, яке проявляється в процесі розвитку матеріалу. [35, с 46].

За аналогією з творчістю Миколи Мясковського, який написав цикл фортепіанних п'єс під назвою «Пожовклі сторінки» - це п'єси-образи про людей які пішли з життя, але залишили великий відбиток в душі. А також аналогія з циклом «Забуті мотиви» Н. Метнера.

Стиль написання творів сформувався під впливом творчості Володимира Подгорного. Будучи одним з найяскравіших його учнів, він співпрацював з ним, цікавився та запам'ятовував. Подгорний вважав, що пише з урахування на класичну систему композиції, яка була їм освоєна під впливом вітчизняних класиків П. Чайковського, С. Рахманінова. У зв'язку з цим ми можемо сказати, що авторський стиль Олександра Назаренка спирається на ті художні принципи, на які спирався В. Я. Подгорний. Однак в своїх творах О. Назаренко йде далі: використовує й сучасні прийоми гри та звукові моменти (різні дисонуючі акорди, інтервали та інше), а також не ігнорує композиторські просування нашого часу. Зокрема слід вказати на набуття досвіду в розумінні процесів розвитку сучасних композицій (редакція фортепіанної сонати В. Бібіка 1982 рік). Даний твір О. Назаренко виконував на творчому зборі композиторів Харкова, де були присутні:

В. Борисов, П. Гайдамака, Д. Клебанов, В. Бібік ат інші. Ідейно-образна спрямованість творів обумовлює використання виразних засобів баяна, в тому числі звукообразотворчі властивості викладу нотного матеріалу (епізод бурі, тема ностальгії, тема любові та інше).

Стилізація близька до емоційних аури класичної музики. Прикладом є новаторські художні відкриття, які мали місце в творчості О. Назаренка, а так само включають елементи стилів попередніх епох (Подгорний та попередники).

Зв'язок з поняттям традиції свідчить про історизм музично-естетичної категорії. Про її залежності від ідейно-змістовного спектра та глибокого взаємозв'язку з його різними гранями.

2.2. Новелета для баяна О. І. Назаренка у виконавському прочитанні (методико-виконавський аналіз).

Виконавсько-інтерпретаційний погляд на розбір та аналіз новелети на прикладі виконання Анастасії Білобок. По формі новелету можна визначити як куплетну з елементами варіаційності. Має 3 варіації, в яких головний тематизм зберігається та чітко простежується.

Характер твору надзвичайно мелодійний та кантиленний. Робота виконавця над освоєнням нотного тексту необхідно повинна привести до кінцевої цілі – розкриття драматичності основного образу. Труднощів технічного плану в творі не багато, хоча є декілька моментів які потребують окремої уваги.

Даному твору є притаманним два способи музичного розвитку народний та симфонічний. В манері народного співу записана мелодія (тема), в характері народного хорового викладу перша тематична варіація.

Звуковий образ твору вибудовується розпочинаючи з аналізу звуковисотної та звукової перспективи, оркестральність звучання, тобто створення тембрових відмінностей та зв'язків горизонтальних планів. Образ руху і взагалі музична драматургія Новелети на грузинські теми зароджується агогічним способом заломлення метроритму. Не останнім в цьому процесі виступає динаміка, яка спочатку сприймається як чергування громкістних напруг та спадів, але в підсумку являє собою сукупність пластичних напруг, як в горизонтальному, так і в вертикальному напрямі. Чергування інтонацій в п'єсі О. Назаренка утворює приголомшливий інтонаційний сюжет.

Вступ та виклад головної теми приспіву побудований за допомогою двох елементів, це відтворення головної теми пісні за допомогою акордів, які відкривають весь спектр драматичності вже з першої секунди звучання,



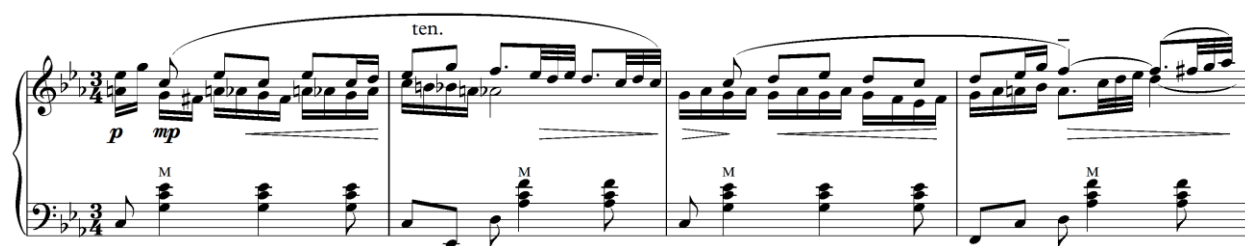
Бурхливий інтервальний вир приводить до низхідних інтонацій в супроводі хроматизму в 9 такті, а також низхідний кінцевий акорд, який є підсумком прагнення запитального характеру. Щодо виконавської сторони важливим фактором виступає доцільне збереження тенутих нот, задля розпізнавання оригінального тематичного матеріалу.



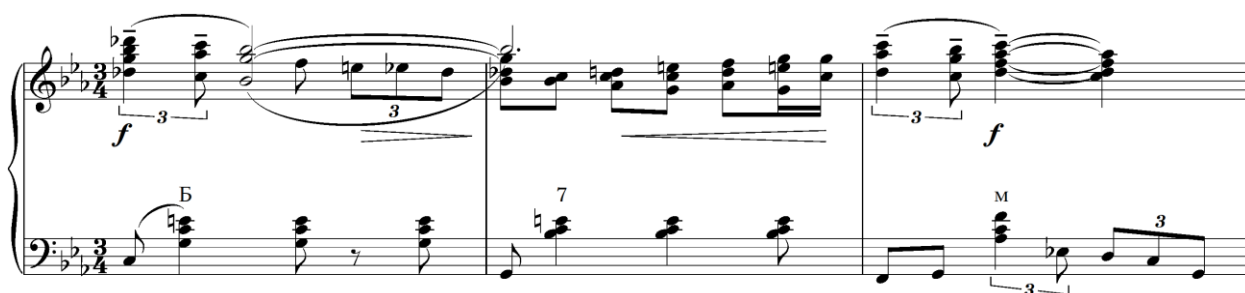
Тема проходить у виді приближеного до поліфонічного, в альтовому голосі. Прикраси у вигляді трелей та мордентів грають значущу роль, таким чином автор зберіг легкість та невагомість викладеного матеріалу. Вільний стиль музикування (*rubato*) значно підкреслює грузинську належність



В першій варіації тема плавно переходить в верхній регістр, середнім голосам достається роль жвавого хроматичного супроводу. Мелодія наче хвилями накатує за для передбачення першої кульмінації п'єси



Приспів, перша покорена верхівка, дуже яскрава за допомогою вишуканої акордової фактури.



Наприкінці тематичного викладення наступає помітне розширення темпоритму, так званий – «еспандер».

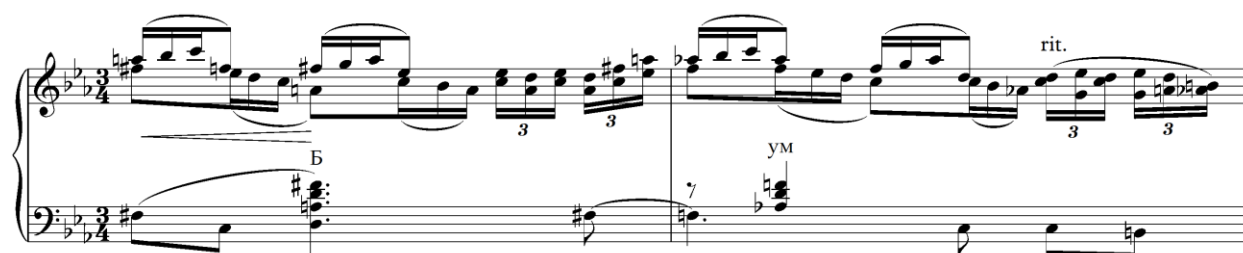


Твердий, ґрунтовний бас, де проходить тема контрапунктично з'єднуються в партії лівої руки з короткими мелодійними інтонаціями.

Напруження досягає своєї максимальної сили, енергетичне збудження центральної кульмінації підводить до шквального потоку, варіації в партії правої руки.

Тематична вставка, з елементами ностальгії, проводиться в верхньому регістрі, дуже обережно на нюансі «pp».

Бурхливий тріольний вступ, який готує до останнього проведення теми.



Знову ми чуємо тематичні ознаки куплету, в басовій партії, який дуже виразно звучить на тлі грузинських наспівів в верхньому регістрі.



Останнє проведення теми яке завуальовано в кришталевих спадах 32-х нот, стрімко йде на спад.



Кода – епілог.



Олександр Назаренко зміг глибоко проникнути в зміст пісні (мелодію та текст). Він домігся справжньої гармонії в тому, що зберіг традиційне ставлення до інструменту, але з іншої сторони вніс багато нових виразних засобів. Не дивлячись на те, що зараз баянна література налічує багато різноманітних оригінальних творів, в яких багато нового (фактури, прийоми гри та інше). Новелета не втратила своєї значущості та загальний інтерес у виконавців різних вікових груп. Вона цінна, перш за все, глибинністю змісту, яскравим національним колоритом, гармонійністю виразу індивідуального та загального.

Висновки до розділу 2.

Творчість Олександра Івановича Назаренко (автора Новели для баяна) нерозривно пов'язана з традиціями розвитку баянного мистецтва в Харкові. Він є одним з фундаторів харківської баянної школи, відомим педагогом, виконавцем, а також автором цілої низки оригінальних баянних композицій, транскрипцій і обробок. З огляду на формування творчої особистості О. Назаренка та його митецький зріст необхідно відзначити безпосередній вплив на митця з боку його викладача В. Я. Подгорного, який був для нього не лише педагогом, а й справжнім другом і вірним соратником. Саме під впливом В. Я. Подгорного в Олександра Івановича остаточно сформувалися його художній кругозір, виконавська майстерність, педагогічні принципи, і найголовніше (в контексті нашої роботи) – творчі підходи щодо написання музичних творів. Адже такі риси музичної творчості О. Назаренка як барвіста гармонія, насиченість фактури, широкий мелодизм передалися саме від В. Я. Подгорного. У своїх творах О. Назаренко намагається максимально підійти до розкриття і передачі образного задуму твору слухачеві. А емоційно-образна сфера завжди відіграє важливу роль в процесі написання його творів і подальшої їх виконавської інтерпретації. Це безпосередньо стосується й Новелети для баяна автора.

Новелета для баяна О. Назаренко є порівняно новим твором і вперше була виконана автором даної магістерської роботи в березні 2015 року в Харкові на фестивальному концерті, присвяченому Всеукраїнському Дню баяна та акордеона.

Форму твору можна визначити як куплетну з елементами варіаційності, яка складається з 3-х варіацій, а головний тематизм в них зберігається та чітко простежується. За характером твір є надзвичайно мелодичним і кантиленим. Важливу роль в його розвитку відіграє агогічний рух. В даному творі спостерігаємо два способи музичного розвитку – народно-пісенний (виклад основної теми, перша варіація) і симфонізований

(драматургічний розвиток в кульмінації). Оркестральність звучання проявляється через створення тембрових відмінностей та зв'язків горизонтальних планів.

Робота виконавця над освоєнням нотного тексту твору має спрямовуватися на розкриття драматичності основного образу. Труднощів технічного плану в творі не багато, але на окремі моменти має бути спрямована додаткова увага. Перш за все, певну складність представляє сам виклад матеріалу, який представлено різними (не простими) фактурними формами і елементами, а саме: акордова техніка, яка закладена також і тематичних проведеннях, насичений двоголосний рух, швидкісні підголоскові обігравання з елементами мелізматики, часті поліритмічні поєднання між партіями правої і лівої рук, безліч елементів пасажної техніки і короткого арпеджіо в швидкому темпі, а також активі рухи подвійними нотами – усе це складає широкий комплекс технічної майстерності, який є необхідним задля успішного опанування технічної сторони цього твору.

Новелета для баяна О. Назаренка через свою яскраву образність, високу художність, прекрасне інструментальне втілення та невеликий об'єм має зайняти гідне місце в концертно-педагогічному репертуарі баяністів і акордеоністів.

ВИСНОВКИ

Отже, відповідно до мети і поставлених завдань в даному магістерському дослідженні можемо зробити наступні висновки.

1. Новелета (маленька новела) є різновидом жанру мініатюри, яка у свою чергу представляє невеличку музичну п'єсу спрямовану як на сольне виконання, так і на колективне виконання (будь-яким складом виконавців, камерним ансамблем чи оркестром).

Новела в літературній творчості (новелета також) – розповідальний, прозаїчний жанр, якому властиві: стислість, гострий сюжет, нейтральний стиль висловлювання та непередбачувана розв'язка сюжету. Генетичні витоки новели яскраво проявляються у казках, анекдотах та байках. Класична новела виникла ще в епоху Відродження. Саме в той час в повній мірі визначалися такі її специфічні риси, як гострий, драматичний конфлікт, незвичайні прищестя та повтори подій.

Жанр музично-інструментальної новелети пов'язаний, насамперед, з індивідуальністю автора та його сприйняттям всіх тонкощів навколишнього світу. Оригінальні риси авторського індивідуального стилю почали проявлятися саме в фортепіанній творчості європейських композиторів у процесі створення власних новелет на межі XIX-XX століть. Протягом створіння п'єс у жанрі новелети композитори насичують зміст твору різноманітними образами, настроями, психологічними відтінками. Так, у фортепіанній творчості Р. Шумана інструментальна новелета з її ліричністю та мелодійністю, свідчить про тісний зв'язок з оповіданням, що вказує на посилення впливу літературного оповідального жанру на музичний інваріант.

Новелета в баянно-акордеонній творчості українських композиторів, у порівнянні з розвитком цього жанру у світовій фортепіанній музиці, не отримує значного розвитку, а її жанрова роль у цій інструментальній культурі зводиться до певних окремих рис новаторства. Отже, можна з впевненістю відзначити, що інструментальна новелета як жанр пройшла

тривалий шлях свого становлення і розвитку та, проникнувши, у тому числі, й у баянно-акордеонну музику знайшла інші інваріанти власного інструментального втілення.

2. Відзначаючи грузинську народно-пісенну основу Новелети для баяна О. Назаренка окреслимо певні стилістичні ознаки грузинського мелосу, коріння якого йдуть в глибину часу більш ніж на три тисячоліття. Мелодика грузинських пісень найрізноманітніша, в деяких з них (зокрема в трудових), вона розгортається в зіставленні декламації з орнаментованим розспівом; в інших (наприклад, у колискових) – тематизм неймовірно мелодійний, задушевний, заснований на багаторазовому повторенні мотиву.

Основою традиційної грузинської музики виступає триголосся. Побудова здійснювалась на тлі баса, мелодію розвивають два верхніх голоси в різних поєднаннях. Грузинський музичний фольклор виділяється стрункістю, строго витриманою гармонічною та ладовою структурою, суворістю звучання триголосних пісень.

Яскраві риси грузинського пісенного фольклору, зокрема особлива широта фрази, почуттєвий трепет і виразна експресія, своєрідність ладового колориту яскраво проявилися в першооснові досліджуваного твору, тобто в «Пісні по Тбілісі» Р. Лагідзе.

3. Реваз Лагідзе, який створив «Пісню про Тбілісі» (що стала основою Новелети для баяна О. Назаренка), є відомим грузинським композитором, який повноцінно проявив себе і в пісенному жанрі, і в жанрах академічного мистецтва. Багато його пісень отримали в Грузії справді всенародну популярність (наприклад, пісня «Тбілісо, край сонця і троянд»). Крім того, його кращі твори, написані в академічних жанрах, по праву завоювали широку відомість і в Грузії, і за її кордоном. Музика композитора насправді стала рельєфним відображенням його внутрішнього світу, його людської сутності.

«Пісня про Тбілісі» стала однією з найпопулярніших грузинських пісень сучасності, своєрідним гімном Грузії, одою висловлення любові до

міста Тбілісі. Вона написана на слова сценариста, поета та кіноактора Петра Грузинського (голови дома Багратіонів та пращура останнього грузинського царя Георгія XII) для фільму який вийшов у 1959 році та був присвячений 1500-річчю Тбілісі. Від часів створення ця пісня виконувалась безліч разів у найрізноманітніших інтерпретаціях та варіантах, зокрема такими відомими виконавцями як С. Халваши, Н. Брегвдзе, В. Кікабідзе, Т. Гвердцетелі, В. Меладзе тощо.

4. Творчість Олександра Івановича Назаренко (автора Новели для баяна) нерозривно пов'язана з традиціями розвитку баянного мистецтва в Харкові. Він є одним з фундаторів харківської баянної школи, відомим педагогом, виконавцем, а також автором цілої низки оригінальних баянних композицій, транскрипцій і обробок. З огляду на формування творчої особистості О. Назаренка та його митецький зріст необхідно відзначити безпосередній вплив на митця з боку його викладача В. Я. Подгорного, який був для нього не лише педагогом, а й справжнім другом і вірним соратником. Саме під впливом В. Я. Подгорного в Олександра Івановича остаточно сформувалися його художній кругозір, виконавська майстерність, педагогічні принципи, і найголовніше (в контексті нашої роботи) – творчі підходи щодо написання музичних творів. Адже такі риси музичної творчості О. Назаренка як барвиста гармонія, насиченість фактури, широкий мелодизм передалися саме від В. Я. Подгорного. У своїх творах О. Назаренко намагається максимально підійти до розкриття і передачі образного задуму твору слухачеві. А емоційно-образна сфера завжди відіграє важливу роль в процесі написання його творів і подальшої їх виконавської інтерпретації. Це безпосередньо стосується й Новелети для баяна автора.

5. Новелета для баяна О. Назаренко є порівняно новим твором і вперше була виконана автором даної магістерської роботи в березні 2015 року в Харкові на фестивальному концерті, присвяченому Всеукраїнському Дню баяна та акордеона.

Форму твору можна визначити як куплетну з елементами варіаційності, яка складається з 3-х варіацій, а головний тематизм в них зберігається та чітко простежується. За характером твір є надзвичайно мелодичним і кантиленим. Важливу роль в його розвитку відіграє агогічний рух. В даному творі спостерігаємо два способи музичного розвитку – народно-пісенний (виклад основної теми, перша варіація) і симфонізований (драматургічний розвиток в кульмінації). Оркестральність звучання проявляється через створення тембрових відмінностей та зв'язків горизонтальних планів.

Робота виконавця над освоєнням нотного тексту твору має спрямовуватися на розкриття драматичності основного образу. Труднощів технічного плану в творі не багато, але на окремі моменти має бути спрямована додаткова увага. Перш за все, певну складність представляє сам виклад матеріалу, який представлено різними (не простими) фактурними формами і елементами, а саме: акордова техніка, яка закладена також і тематичних проведеннях, насичений двоголосний рух, швидкісні підголоскові обігравання з елементами мелізматики, часті поліритмічні поєднання між партіями правої і лівої рук, безліч елементів пасажної техніки і короткого арпеджіо в швидкому темпі, а також активі рухи подвійними нотами – усе це складає широкий комплекс технічної майстерності, який є необхідним задля успішного опанування технічної сторони цього твору.

Новелета для баяна О. Назаренка через свою яскраву образність, високу художність, прекрасне інструментальне втілення та невеликий об'єм має зайняти гідне місце в концертно-педагогічному репертуарі баяністів і акордеоністів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абзианидзе З. Концепция человека в современной грузинской лирике. Тбилиси, Мецниереба, 1975. 142 с.
2. Арановский М. Структурно-семантическая жанровая классификация. Л. : Совет. композитор, Ленингр. отд-ние, 1979. 288 с.
3. Арановский М. Что такое программная музыка? М.: Музгиз, 1962. 119 - 140 с.
4. Аракчиев Д.И. Грузинское народное музыкальное творчество. Оттиски из У т. Трудов МЭК, М., 1916. 125 с.
5. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) : сб. науч. тр. [отв. ред. и сост. Ю. В. Кудряшов]. Л., 1989. Вып. 2. 95-122 с.
6. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М. : Музыка , 1978. 332.
7. Борисенко М. Ю Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. Дис...канд.. мистецтвознавств. :17.00.03 М. Ю. Борисенко. Харків, ХДУМ ім.. І. П. Котляревського, 2005. 17 с.
8. Былинкина М. И Жизнь в двух мирах. Вступительная статья. Борхес. Х. Л. Новеллы. Эссе. Миниатюры. Пер. с исп. М.: ОЛМА ПРЕСС, 2005. 6 -40 с.
9. Бюрюков С. Импровизационность в музыке. Совет. музыка. 1977. № 3. С. 113-118.
10. Габисония Т. А. Выразительные средства грузинской традиционной музыки как знаки воздействия с «другим миром»: статья. Госуд. Универ. Ильи. Тбилиси, Грузия, 2018. 109-114 с.
11. Гайденоко А. П. Инструментознаство та основи теорії інструментування : підручник. Харків : Майдан, 2010. 153 с.

12. Горенко Л. Робота баяніста над музичним твором : метод. поради. Київ : Муз. Україна, 1982. 49 с.
13. Грузинская народная песня. Редактор - составитель Г. З. Чхиквадзе. Тбилиси, Сабчота Сакартевло. 1960, 123 с.
14. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры. Музыка, 2002. 170 с.
15. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах : (укр. акад. шк.) : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. — 419 с.
16. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Вид. 3-тє, доп. Київ : Муз. України, 2004. 290 с.
17. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : автореф. дис. ... канд. філос. наук. : 09.00.08 Н. А. Жукова ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2003. 14 с.
18. Захарова О. Риторика и западно – европейская музыка XVII – первой половины XVIII века. М., 1983. 56-80 с.
19. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М., 1997. 38-46 с.
20. Имханицкий М. И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона : учеб. пособ. для муз. вузов и уч-щ. Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2004. 376 с.
21. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах на баяне. 1997. 5-20 с.
22. Кенигсберг М. Об искусстве новеллы. Корабль. 1923. 28-29 с.
23. Кракулис Г. Романтический программный симфонизм. М., 1999. 100 с.
24. Липс Ф. Искусство игры на баяне. Фридрих Липс. М. : Музыка, 1985. 158 с.

25. Липс Ф. Р. Об искусстве баянной транскрипции. Ф. Липс. М. : Курган, 1999. 89 с.
26. Лордкипанидзе О. Наследие древней Грузии. Тбилиси, 1989. 45-47 с.
27. Лукьянович О. В. Особенности творческого мышления А. К. Лядова: на примере фортепианной миниатюры: Дисс...канд. иск. СПб., 2005. 120 с.
28. Маградзе В. А. К вопросу истории грузинской народной песни. Приложение. Дис...канд. искусствоведения. В. А. Маградзе. Тбилиси, 1972. 104-110 с.
29. Майсурадзе Н. М. Восточногрузинская музыкальная культура. Тбилиси: «Мецниереба». 1971. 489 с.
30. Медушевский В. Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке. Вопросы музыкальной формы : сб. ст. под ред. Вл. Протопопова. М., 1966. 151-180 с.
31. Меликишвили Г. А. Наири – Урарту. Тбилиси. 1954. 400 с.
32. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : Киев : б. и. , 1994. 157 с.
33. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной литературы. История в музыке. избр. исслед. Москва. МГК им. П. Чайковского, 2009. С.371-391.
34. Назаренко А. И. Пьесы, обработки, транскрипции [Ноты] : для баяна (аккордеона). Харьков : Мадрид, 2014. 103 с.
35. Назаренко О. І. Володимир Подгорний. Назаренко О. І., Кононова О. В. Київ : Муз. Україна, 1992. 46 с. (Творчі портрети українських композиторів).
36. Насонов Р. А., Семенов Ю. Н. Позитив. Музыкальные инструменты. Энциклопедия. Москва: Дека-ВС, 2008, 449-450 с.
37. Орджоникидзе Г. Ш., Р. Лагидзе. Советская музыка: Сб. статей. Москва, 1956.
38. Платонова С. Современный оригинальный репертуар баяниста. Музыкальная педагогика и исполнительство на русских народных

- инструментах : сб. тр. Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. М., 1984. Вып. 74. 95-115 с.
39. Попова Т. Одночастные инструментальные жанры. Музыкальные жанры. М., 1986. 98-104 с.
40. Семенов В. Формирование технического мастерства исполнителя на готово-выборном баяне. Баян и баянисты : сб. ст. сост. и общ. ред. Ю. Акимова. М., 1978. Вып. 4. 54-78 с.
41. Семешко А. Світова баянно-акордеонна література на зламі XX-XXI століть : бібліогр. довід. Вінниця : Нова книга, 2015. 308 с.
42. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей С. С. Скребков. М. : Музыка, 1973. 446 с.
43. Смирин И. А. Миниатюра в системе малых жанров прозы. Проблема типологии литературного процесса. Пермь: Пермский университет, 1981. 121 с.
44. Снедков І. І. Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва : генеза становлення та кращі імена : навч. посіб. Харків : ФО-П Шейніна О. В, 2016. 98 с.
45. Современная картина мира. Формирование новой парадигмы. Сб. ст. отв. ред. Э.А. Азроянц В. И. Самохвалова. М. 78-95 с.
46. Сташевский А. Я Великі жанри в Українській музиці для баяна та акордеона. Луганськ 2007. 89-104 с.
47. Табидзе. Г. Избранное. Тбилиси, Сабачота Сакартевло, 1973. 654 с.
48. Торадзе Г. Творение щедрого дара. Советская музыка. Вып. 5, 1976. 6-10 с.
49. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура : учеб. Пособие. М. : Музыка, 1976. 165 с.
50. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. Пособие. Изд. 2-е, испр. СПб : Лань, 2001. 496 с.

51. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений : Вариационная форма. М. : Музыка, 1987. 238 с.
52. Шаверзашвили А. В. Молодые композиторы Грузии. Вып.7. Москва, 1952. 31-34 с.
53. Щербакова А. И. Философия музыки и музыкальное образование: учебное пособие. А. И Щербакова. Москва, 2008. С. 67-88.