

УДК 78.071.1 (477):780.647.2

DOI 10.34064/khnum1-59.05

Пташенко Сергій Вікторович

кандидат мистецтвознавства, завідувач навчальної лабораторії
медіатехнологій, старший викладач кафедри народних інструментів

України Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського;

e-mail: fasadporto@ukr.net

ORCID 0000-0002-1104-5461

**СПЕЦИФІКА ПІСЕННО-ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ЖАНРОВОСТІ
У ТВОРАХ ДЛЯ БАЯНУ КОМПОЗИТОРІВ КАФЕДРИ НАРОДНИХ
ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ ХНУМ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

*У статті досліджено найяскравіші зразки баянної творчості композиторів-баяністів – Леоніда Горенка, Володимира Подгорного, Анатолія Гайденка, Олександра Назаренка, Юрія Алжнєва, Андрія Стрільця, які, починаючи з другої половини XX сторіччя, працювали та до сьогодні працюють викладачами спеціальних дисциплін на кафедрі народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського. **Актуальність** дослідження обумовлена недостатнім висвітленням заявленої теми у вітчизняному музикознавстві. **Наукова новизна** роботи полягає у дослідженні специфіки втілення пісенно-танцювальної жанровості у творах композиторів-баяністів – викладачів ХНУМ імені І. П. Котляревського.*

Шляхом аналізу тематизму, драматургії та засобів музичної виразності аргументується приналежність популярних творів пісенно-танцювальної жанровості для баяну до творчих методів стилізації, обробки та жанрово-стильової трансформації композиторами пісенних і танцювальних першоджерел.

Визначаються характерні риси фактурного малюнку творів, презентується розвиток технічних приймів гри на баяні, що сприяв набуттю цими творами поступової популярності серед широкого кола музикантів – від учнів середнього рівня підготовки до концертних виконавців. Наводяться приклади подальшого буття творів у ансамблевому та оркестровому виконанні.

■ **Ключові слова:** баян, пісенно-танцювальна жанровість, методи опрацювання першоджерел, драматургія, засоби музичної виразності, сучасне баянне виконавство.

Постановка проблеми. Для досить молодого академічного баяного мистецтва, яке бере свої витoki з прикладної творчості, цілком природним є втілення саме пісенно-танцювальної жанровості, поширеної у виконавській практиці і доступної сприйманню широкого кола слухачів. Популярність вказаної сфери музичного мистецтва сприяла активному використанню композиторами-баяністами у своїй творчості автентичного пісенно-танцювального матеріалу, а згодом – створенню на його основі власних розгорнутих високохудожніх творів, у яких методи авторського опрацювання танцювальних і пісенних першоджерел обумовили відповідну систематизацію їх трансформацій: від стилізації до різноманітних обробок, а надалі – транскрипцій, фантазій, парафразів та творів на теми інших митців, що являють собою приклади жанрово-стильової трансформації.

Метою дослідження є визначення жанрово-стильових методів роботи композиторів із баянними творами на основі пісенно-танцювальної жанровості. Зазначена мета обумовила необхідність вирішення таких **завдань**: розкриття прийомів авторського опрацювання пісенних і танцювальних першоджерел, виявлення специфіки драматургії та засобів музичної виразності, обґрунтування популярності аналізованих творів у вітчизняному музичному виконавстві. **Актуальність дослідження** обумовлена недостатнім висвітленням заявленої теми у вітчизняному музикознавстві. **Наукова новизна** роботи полягає у дослідженні окресленого вище напрямку у творах викладачів-баяністів ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Аналіз публікацій за темою. Методологія дослідження ґрунтується на роботах, присвячених теоретичним аспектам жанру транскрипції (Борисенко, 2001), вивченню окремих жанрів (Іванова, Мизитова, 2014; Конен, 1994), питанням виконавства на народних інструментах (Давидов, 2005), дослідженню музичної культури, зокрема, пісенно-танцювальних жанрів різних народів (Друскін, 1967; Друц, Гесслер, 1988; Іваницький, 1990; Перич, 2005; Ямпольський,

1958), історії баянного та акордеонного мистецтва (Имханицкий, 2006).

Матеріалом дослідження є ноти баянних творів В. Подгорного («Гавот», «Випадковий вальс» на тему М. Фрадкіна та «Синий платочек» на тему Єжи Петербурського, обробка української народної пісні «Ой, чий то кінь стоїть», Елегійна фантазія «Повій, вітре, на Вкраїну», «Циганська рапсодія», «Російська фантазія», «Ретро-сюїта»), Л. Горенка (обробка української народної пісні «Їхав козак за Дунай»), А. Гайденка («Ретро-танго» та «Вербунк» для баяну, «Плетениця» та «Вечір у горах» для дуету баянів), О. Назаренка («Випадковий вальс» на тему М. Фрадкіна, транскрипція вальсу «Пушинка» на тему Б. Тихонова, Концертна самба «*Amorado*» на тему Е. Асеведо, самба «Тіко-Тіко» на тему З. Абреу), Ю. Алжнєва (концертна фантазія «Спомини» для двох баянів), А. Стрільця («Фуга на українську тему»).

Виклад основного матеріалу дослідження. Використовуючи метод стилізації, композитори передусім відроджують давні бальні танці, втілюючи специфічну стилістику у ритміці та різноманітних штрихах, нерідко притаманних, наприклад, струнним інструментам, та задіюють широку динамічну амплітуду. Як приклади, назвемо Мазурку з «Дитячого альбому» та Гавот В. Подгорного, а також сюїтний цикл з п'яти вальсів у стилі мюзет «Паризькі таємниці» для акордеону А. Гайденка.

Особливістю Гавоту В. Подгорного є поєднання ознак барокової драматургії та сучасної музичної мови, у якому знаходить прояв специфіка відтворення музичних особливостей жанру і стилю, які належать до іншої історичної епохи. Відсторонення автора від об'єкту імітування супроводжується введенням сучасних гармоній та художнім перебільшенням деяких характерних рис оригінального танцю. Подібні засоби сприяють формуванню нової семантики, яка корегує сприйняття традиційних танцювальних мелодій відповідно до сучасного художнього мислення (Додаток А, 1. [У подальшому – А]).

Стилізація народних танців сприяла появі авторського тематизму, заснованого на ладоінтонаційних атрибутах фольклору різних європейських народів. Збагачене природною гармонізацією, щедрим фактурним декором, штриховим вбранням (Давидов, 2005: 237),

ритмоінтонаційне відтворення розмаїття мелосу румун, болгар, македонців, сербів, хорватів, чорногорців узагальнило панораму народних танців балканських народів (Ямпольский, 1958: 31) у тричастинній «Плетениці» А. Гайденка для ансамблю баяністів (А, 2), яка за жанровою специфікою наближається до танцю коло (Перич, 2005: 108). Характерна риса інтонаційного складу Другої частини твору представлена у збільшеній секундні $\langle b^1-cis^2 \rangle$, викладеній у різних теситурах, що є ознакою самотуніс інтонацій балканського фольклору. Вказані ознаки демонструють близькість даної стилізації до неофольклоризму, точніше – до «нової фольклорної хвилі», у руслі якої вона й була створена.

Актуалізація творчого методу стилізації, що розглядається у контексті ретроспективних тенденцій музичного мистецтва другої половини ХХ століття, знайшла яскравий прояв у творах, заснованих на американських, латиноамериканських, іспанських танцювальних ритмах та інтонаціях. Серед подібних опусів відзначимо «Ретро-танго» А. Гайденка, що наближається до бального та концертного варіанту танцю, якому притаманні гострий пружний ритм, відсутність імпровізації, акцентована мелодика і контрастний тематизм. У творі природно відчувається взаємодія академічного мистецтва і жанрів «третього пласти», за класифікацією В. Конен (1994).

Опрацювання значної кількості обробок українських народних пісень дозволило простежити еволюцію жанру, який зазнав суттєвих змін – від нескладних традиційних п'єс до масштабних віртуозних творів концертного спрямування.

Наприклад, створена Л. Горенком обробка пісні «Їхав козак за Дунай» *a-moll* (1952) розрахована на студентів середньої музичної освітньої ланки, які вже вільно володіють різноманітними видами баянної техніки. Музична мова твору ускладнюється використанням доміантових септакордів, прохідних хроматизмів та гармонічних затримань. Різноманітні види техніки (мелодизовані арпеджіоподібні рухи, подвійні ноти та акорди), задіяні у викладенні контрастних варіацій, дали змогу баяністам того часу істотно розвинути власну виконавську техніку, а сучасним учням-баяністам – вдосконалити свій виконавський рівень і відчувати себе справжніми віртуозами на концертній естраді.

Специфікою «Вербунку» *c-moll* (1987) А. Гайденка, в основу якого покладено словацький народний чоловічий танець (Друскин, 1967: 167), є синтез авторського тематизму, заснованого на танцювальних інтонаціях фольклору південних слов'ян, румун, угорців, циган, та автентичної словацької пісні «Летів сивий сокіл», що є основою повільного розділу твору. Швидкий розділ твору містить риси групового танцю. Імпровізаційна розробка музичного матеріалу з активним застосуванням акцентованих терцій і секст, віртуозної орнаментики, блискучих хвилеподібних пасажів (А, 3) заохочує молодих баяністів у подальшому активніше працювати над власною технічною підготовкою, що відкриває перспективи інтерпретації більш складних творів. Легкість сприйняття «Вербунку» широкою слухацькою аудиторією сприяла його популярності, що стало поштовхом до перекладення твору для баяну з оркестром народних інструментів, а також сприяло активному використанню п'єси у педагогічному репертуарі, призначеному для учнів старших класів дитячих музичних шкіл, студентів музичних училищ та вищих навчальних закладів.

На новий рівень жанр обробки підняв твір В. Подгорного на тему української народної пісні «Ой, чий то кінь стоїть» (1997). Створена на зламі століть п'єса, прем'єра якої відбулася на XI Міжнародному фестивалі «Київ Музик Фест» 2000 року, вирізняється ясно вираженою концептуальністю. Дбайливе ставлення композитора до літературної основи сприяє органічному розвитку музичного матеріалу, у якому віддзеркалюється протистояння глибоких почуттів і неминучої суворості долі (А, 4) шляхом відтворення соціально-побутового ліричного пласту українського фольклору, який входить до складу козацьких пісень, зокрема, до третьої тематичної підгрупи – лірики кохання (Іваницький, 1990: 185). Існує перекладення цього твору для оркестру народних інструментів.

Обробки пісень воєнних років періоду Другої світової війни складають окрему групу концертних творів В. Подгорного («Випадковий вальс» на тему М. Фрадкіна і «Синій платочек» на тему Є. Петербурського) та О. Назаренка («Випадковий вальс» на тему М. Фрадкіна). Митці надають змогу виконавцям відчувати почуття кругового руху (Іванова, Мизитова, 2014: 14) у поєднанні з широ-

тою дихання та певною метроритмічною свободою мистецького самовираження.

Метою композиторів було всебічне розкриття характеру кожної з оригінальних пісень і свого ставлення до глибокого змісту трагічної, ліричної, елегійної та, водночас, оптимістичної образності оригіналу творів. У зазначених баянних творах не відчувається тенденція до навмисного ускладнення фактури. Втім, синтез високої духовності, таланту та професіоналізму митців став запорукою блискучого втілення пісенних першоджерел у баянних обробках, які вирізняються уважним ставленням до оригіналу. Написані щирою невимушеною мовою, обробки стали прикладом високого рівня композиторської етики, дбайливого ставлення до музичної першооснови, тонкого художнього смаку та вміння відчувати чужу емоцію як власну.

Подальшим кроком в еволюції творчої роботи над першоджерелом стали транскрипції, що розглядаються як нова художня цілісність і цінність, яка базується на іншому творі або на творі іншого автора. У неперевершених зразках баянних транскрипцій виявилась і розробка танцювальної жанровості. Так, у вальсі «Пушинка» на тему Б. Тихонова у транскрипції О. Назаренка, виконання якого вимагає від баяніста неабиякої інтерпретаторської майстерності та технічних навичок, віртуозність є рівнозначним елементом усієї системи засобів художньої виразності. З огляду на незмінність тембрового фактору, цей твір можна віднести до типу транскрипцій-обробок (Борисенко, 2001: 116). У той же час, трансформації вальсу Б. Тихонова на композиційно-драматургічному рівні дозволяють віднести новий твір О. Назаренка до вільних транскрипцій.

Українські композитори-баяністи охоче залучають до своєї творчості ритмоінтонаційні ознаки американських, аргентинських, бразильських, іспанських та кубинських пісенно-танцювальних мелодій, збагачуючи українську баянну літературу незвичною національною семантикою. Помітну роль у контексті української баянної музики відіграє творчість О. Назаренка, який зробив вагомий внесок до жанру транскрипції. Серед творів даного жанру, зокрема, виділяється Концертна самба «*Amorado*» (*A-dur*), першоджерелом якої стала п'єса на тему Е. Асеведо.

Сміливість музичної мови твору, для якого характерним є викладення тематичного матеріалу паралельними квартами та тритонами, що підкреслюють енергійний характер музики, дала блискучі художні результати: втілення барвистої панорами бразильського карнавалу виявилось святковим, колоритним і оригінальним (А, 5). У транскрипції О. Назаренка змінено тембровий фактор вищезазначеного твору: партитура п'єси, призначеної для виконання естрадним бразильським оркестром, була перекладена композитором для баяну. Переінтонування оригінального твору відбулося без порушень змісту тематичних структур і композиційно-драматургічних принципів, що за термінологією, запропонованою музикознавицею М. Борисенко (2001), дозволяє ідентифікувати цей твір як транскрипцію-перекладення.

Згадаємо у цьому контексті ще один блискучий твір О. Назаренка – Самбу «Тіко-Тіко» на тему З. Абреу, що є обробкою у вільній одночастинній формі. Першоджерелом твору є гітарна редакція цієї п'єси, виконана І. Савіо, проте О. Назаренко використав лише знамениту тему, залишивши її ямбічний ритмоінтонаційний контур незмінним. Вказаний фактурний елемент можна назвати стрижнем цієї енергійної музики (А, 6). «Переінтонування» матеріалу відповідає рівню розвитку сучасного баянного письма та виконавської техніки студентів музичних закладів вищої освіти сьогодення.

Однією із головних переваг обробки українського митця є виразний темброво-регістровий план, що вдало відтворює образний зміст п'єси. Пролонгована перспектива концертного життя твору може бути реалізована у його інструментуванні для різноманітних за кількістю учасників та інструментарієм музичних колективів.

Яскраві віртуозні п'єси у жанрі самби вирізняються застосуванням новітніх засобів музичної виразності (оригінальні *glissandi*, кластери, блок-акорди, ударні прийоми звуковидобування із використанням різних частин баяна, що є імітацією автентичних ударних музичних інструментів). Адаптація екзотичної танцювальної жанровості у баянному мистецтві сприяла виявленню невичерпних можливостей багатотембрового готово-виборного інструменту.

Вищий рівень у втіленні розмаїття пісенно-танцювальної жанровості відбувся у творах із ознаками жанрово-стильової трансформації, насамперед, у жанрі баянної фантазії.

Одним із найяскравіших прикладів окресленого творчого методу є Елегійна фантазія «Повій, вітре, на Україну» В. Подгорного (1965). Симбіоз елегії і фантазії був задекларований композитором у авторському жанровому визначенні твору. Стилістика елегії знайшла своє віддзеркалення у семантиці пісенного мелосу, мінорній тональності (*c-moll*) та темпі *Lento*. Емоції туги, журби, печалю, що закарбовані у поетичному тексті («Повій, вітер, на Україну, де покинув я дівчину») є типовими для жанру елегії. Жанрова трансформація фантазії як драматичного та віртуозного жанру вбачається у наявності елегійної атрибутики та рис, властивих жанру української думи, серед яких слід виділити розгорнутий вступ («зачин») та відтворення у баянній музиці роздумів про Україну, пов'язаних із особистою долею героїв (А, 7). Окрім версії для баяну *solo* існує аранжування цього твору для оркестру народних інструментів, виконане професором ХНУМ імені І. П. Котляревського Б. Міхеєвим.

Національний аспект творчості В. Подгорного виявився у «Циганській рапсодії» (1988), яка може бути розглянута як приклад втілення властивих цьому жанру імпровізаційності, невимушеного чергування повільних та швидких частин, наскрізного драматургічного варіаційного розвитку. У творі блискуче розкрито національну самотність першоджерела, яке несподівано зазнало суттєвої драматизації. Твір заснований на найпопулярнішому циганському народному танці-пісні «Циганочка», точніше – «Циганочка з виходом», започаткованому частково асимільованими російськими циганами на основі угорських мелодій і танцювальних рухів (Друц, Гесслер, 1988: 184). Цей концертний твір, з одного боку, блискуче розкриває національну самотність циганського фольклору, а з іншого, демонструє нетрадиційне авторське ставлення до матеріалу, що вбачається у суттєвій драматизації загальновідомої мелодії¹ (А, 8). Звернення до форми рапсо-

¹ За версією авторитетних дослідників циганського мистецтва (Є. Друц і А. Гесслер, 1988), мелодія «Циганочки с виходом» не є народною. Її створив диригент

дії, передусім, пов'язане з епічністю автентичного матеріалу, котрий став поштовхом до специфічного розвитку драматургії.

Популярність «Циганської рапсодії» В. Подгорного була обумовлена попереднім побутуванням пісенно-танцювального першоджерела, а також блискучою композиторською роботою митця, який створив фактурно насичену, винятково складну з точки зору віртуозності п'єсу, збагачену численними засобами баянної виразності, що підкреслюють національну природу твору.

У «Російській фантазії» (1969; редакція 1983) В. Подгорного на тему народного танцю «Бариня» жанрова трансформація пов'язана із синтезом фантазії і вільно трактованого варіаційного циклу. Образні перетворення (танцювальність, лірика, народне свято) відбуваються завдяки ретельній симфонічно-мотивній розробці та використанню варіаційного методу розвитку музичного матеріалу. Цікавим є характерне сплетіння в акомпанементі мажоро-мінорних підготовлених акордів, що обумовлене ладовою змінністю національних витоків тематизму «Барині». Жанрово-стильова трансформація цього твору репрезентує синтезування танцювальних та пісенних ознак автентичних джерел, результатом якого є переінтонування, що розкриває ладову природу первісної теми (іонійський і міксолідійський лади) і надає їй рис вишуканої лірики та епічності. Багатогранність народної мелодії реалізовано у 23 варіаціях, об'єднаних у тричастинну форму, яка сприяє цілісності сприйняття великого циклу. «Російська фантазія» В. Подгорного увійшла до скарбниці професійної сучасної баянної літератури.

Одним з найпопулярніших творів В. Подгорного для баяну у жанрі, що належить «третьому пласту», є «Ретро-фантазія (Ретро-сюїта)» (2002) на теми відомих вітчизняних естрадних пісень 1930–1950-х років. У цьому циклі знайшли місце найбільш яскраві досягнення компо-

циганського хору Іван Васильєв, предок Миколи Васильєва, видатного радянського виконавця циганських романсів. Мелодія російської версії «Циганочки» дуже сподобалася публіці тим, що мала багато варіацій та переходів від швидких до повільних частин. На цей час вищезазначений танок користується неодмінною любов'ю та популярністю не тільки у представників романської групи, але й у багатьох народів, серед яких особливе місце посідає Україна як центр шляхів кочового народу.

зитор у жанрі естрадної баянної мініатюри (Имханицкий, 2006: 462). Особливість жанрового рішення міститься вже у самій назві твору. Форму, обрану В. Подгорним, можна віднести до так званої нової сюїти (Мазель, 1986: 444–445), для якої характерними є вільний тональний план та різноманітні жанрові витoki тематизму. У той же час вона має ознаки контрастно-складової форми, в якій драматургічне поєднання всіх восьми частин відбувається у наскрізному розгортанні (*attacca*). Композитору вдалося майстерно вибудувати драматургію твору, яка заснована на принципі тематичного контрасту мініатюр. Кожна з мініатюр «Ретро-фантазії (Ретро-сюїти)» побудована у формі фантазії. Своєрідність драматургії дозволяє баяністу-інтерпретатору скорочувати твір на власний розсуд.

«Ретро-фантазія (Ретро-сюїта)» В. Подгорного є популярною серед багатьох виконавців та слухачів завдяки вишуканим прийомам художньої виразності. Кожна з мініатюр цього розгорнутого полотна є незрівнянною у фактурному і тембро-гармонічному відношенні. У цілому сюїта є зразком чудового розуміння В. Подгорним фактури сучасного баяна. Цей високохудожній твір розвиває не тільки музичний смак виконавців, але й сприяє вдосконаленню багатьох технічних прийомів, які широко використовує автор (А, 10).

Концертна фантазія Ю. Алжнева «Спомини» для двох баянів на теми пісень про Другу світову війну («Где же вы теперь, друзья однополчане» В. Соловйова-Седого, «Моя любимая» М. Блантера, «Мы за ценой не постоим» Б. Окуджави, «Ехал я из Берлина» І. Дунаєвського) також є варіантом трансформації танцювальної та пісенної жанровості у баянній творчості. Симфонічний метод розробки тематичного матеріалу розкриває тонкі емоційні образні перевтілення (А, 11). За допомогою музичних засобів художньої виразності автору вдалося надзвичайно тонко відтворити образ потягу як однієї із прикмет лихоліття, що суттєво драматизує образність твору і водночас символізує непинний рух часу (А, 12).

Концертна фантазія «Спомини» Ю. Алжнева позначена глибоким змістом, масштабністю композиції, контрастом оригінального і цитованого тематизму, поєднанням модерної ефектної музичної мови з традиційними засобами виразності. Твір суттєво збагатив баянну

ансамблеву літературу. Емоційна насиченість музики, доступність її сприйняття забезпечила популярність твору у найширшому колі слухачів.

Оригінальним прикладом жанрово-стильових ознак фантазії є п'єса А. Гайдена для двох баянів «Вечір у горах» *a-moll* (1974), у якій яскраво репрезентоване народне пісенне й танцювальне музикування кавказьких народів. У фантазії в органічному поєднанні представлені образи лірики, драми й епосу. У драматургії відбувається взаємопроникнення різних музичних форм – рондо, варіацій та елементів сонатності. Основою музичного тематизму стають фольклорні першоджерела. Узагальнюються музичні образи різних етнічних регіонів у імпровізаційних ритмоінтонаціях пісенного фольклору горців зі специфічним східним колоритом, що приваблює концертних виконавців та широку аудиторію. Особливості автентичної музичної культури Кавказу відтворюються за допомогою змінного метру ($\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{4}$), тріольного ритму, *rubato*, оспівувань і форшлагів. Поєднання стилістичних ознак танцювального фольклору та взаємопроникнення рис лезгинки і «танцю смерті» – тарантели – цілком обумовило жанрово-стильову трансформацію у фантазії (А, 13). Фантазія звучить у перекладеннях для баяну-соло, оркестру народних інструментів та симфонічного оркестру.

Серед молодії генерації викладачів кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського виділяється талановитий баяніст, концертний виконавець, диригент і композитор А. Стрілець. Його перу, зокрема, належить «Фуга на українську тему», що також може бути розглянута у контексті жанрово-стильової трансформації. В основу твору покладено частково переінтовнований мотив української народної пісні «Ой на горі». Відтворення автентичного багатоголосся досягається у творі завдяки новій музичній формі та незвичному для баянного виконавства методу опрацювання пісенних фольклорних першоджерел. Крім цього, жанрово-стильову трансформацію можна вбачати не тільки у переінтонуванні та видозмінненні музичної форми, але й у викладенні тематизму сучасною музичною мовою, що надає оригіналу свіжого подиху та перспективи подальшого концертного життя.

Висновки. Обрана послідовність викладення матеріалу у даному науковому дослідженні обумовлена поступовим ускладненням творчих методик опрацювання першоджерел композиторами від твору до твору.

Стилізація танцювальної і пісенної жанровості є значною складовою баянного мистецтва. Використання у композиторській творчості європейських зразків жанрів (гавоту, мазурки, мюзету) сприяло набуттю баянним виконавством вишуканості звуковидобування, витонченості штрихової палітри та нюансування, що збагатило художні засоби виразності та сприяло еволюції інтерпретаційного досвіду.

Поява обробки української народної пісні «Ой, чий то кінь стоїть» В. Подгорного, а також обробок пісень, що були популярні у період Другої світової війни, виконані В. Подгорним і О. Назаренком, свідчить про переосмислення композиторами відношення до пісенного жанру, який тривалий час сприймався як виключно розважальний. В обробках та транскрипціях творів латиноамериканських танцювальних жанрів на теми інших авторів відбулося суттєве збагачення ритмічнотонаційних структур і тембрової палітри інструменту, що обумовило надзвичайну популярність серед виконавців та слухачів творів, що демонструють взаємодію академічного мистецтва і жанрів, що належать до «третього пласту».

У проаналізованих зразках транскрипцій та обробок танцювальної жанровості виявлено різноманітні композиторські методи роботи з оригіналом та окреслено роль іноземного фольклору.

Серед опусів, які створені із задіянням жанрово-стильової трансформації пісень і танців, переінтонування оригіналу демонструє високі художні результати. Використання модерних засобів баянної виразності, конструювання нових музичних форм, застосування елементів полістилістики та модифікація жанрів спрямовані на багатогранне відтворення образного змісту першоджерела, надання йому нової художньої цінності. Все це знайшло своє віддзеркалення у творчості В. Подгорного, А. Гайдена, Ю. Алжнева, А. Стрільця.

У творчості композиторів-баяністів напрямок пісенно-танцювальної жанровості постійно збагачує репертуар, тому подальші наукові розвідки у цьому напрямку видаються актуальними і перспективними.

ЛІТЕРАТУРА

- Борисенко, М. Ю. (2001). Жанр транскрипції: до проблеми класифікації. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*: матеріали міжвуз. наук.-метод. конф. Харків. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 3, 111–119.
- Давидов, М. А. (2005). *Історія виконавства на народних інструментах*: підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. (Українська академічна школа).
- Друскін, М. С. (1967). *Історія зарубіжної музики*. Вип. 4. Вторая половина XIX века. Москва: Музыка.
- Друц, Е. А., Гесслер, А. Н. (1988). *Народные песни русских цыган*. Москва: Совет. композитор.
- Іваницький, А. І. (1990). *Українська народна музична творчість*: навч. посібник. Київ: Муз. Україна.
- Іванова, І. Л., Мизитова, А. А. (2014). *Вальс в фортепианній музиці XIX – початку XX століть*: учеб. пособие. Харьков: ХНУИ ім. І. П. Котляревського.
- Імханицький, М. І. (2006). *Історія баянного і акордеонного мистецтва*. Москва: РАМ ім. Гнесіних.
- Конен, В. Дж. (1994). *Третій пласт: нові масові жанри в музиці XX століття*. Москва: Музыка.
- Мазель, Л. А. (1986). *Строение музыкальных произведений*. Москва: Музыка.
- Перич, С. (2005). Ритмічні особливості сербського акордеонного кола. *Метроритм-2*. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. Київ, 107–108.
- Ямпольський, І. М. (1958). *Музика Югославії*. Москва: Гос. муз. изд-во.

Serhii Ptashenko

PhD in Art Studies, the Head of Educational Laboratory
of Media Technology, a Senior Lecturer of the Music Theory Department,
Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts;
e-mail: fasadporto@ukr.net
ORCID 0000-0002-1104-5461

**SONG AND DANCE GENRE SPECIFICS IN WORKS FOR BUTTON
ACCORDION BY COMPOSERS OF THE DEPARTMENT OF FOLK
INSTRUMENTS OF UKRAINE OF KHARKIV I. P. KOTLYAREVSKY
NATIONAL UNIVERSITY OF ART**

Recent years have provoked an increasing interest in button accordion arts of Ukraine therefore a great demand for button accordion performance based on song and dance genre features is to be of great importance.

*Our research work deals with the embodiment of the song and dance genres features in academic button accordion art. The above-mentioned phenomenon has led to the appropriate systematization of their transformations in the musicological viewpoint therefore is stated to be **very novel**. This systematization is revealed from stylization to various arrangements, further transcriptions, fantasies, paraphrases, works on the theme of other artists that is to create the genre-style transformation.*

*The aim of the research is to determine the genre-style methods of composers' work for button accordion on the basis of song and dance genre. **Present scientific research scope led to the solution of the following tasks:** the disclosure of methods of author's song and dance originals processing, identifying the specifics of drama and means of musical expression, justifying the popularity of works in the domestic musical performance.*

The following methods are used: analytical, comparative-historical and structural-functional.

Summing up the results, it can be concluded that stylizations of dance and song genre are stated to be a great component of button accordion art. The use of European modeling samples (gavotte, mazurka and musette) contributed to the button accordion performance leading to sound production sophistication, high refinement of the sound palette and dynamic nuance, which enriched the artistic

means of expressiveness, contributed to the evolution of interpretive experience. In the arrangements and transcriptions (by other authors) of Latin American dance genres there was an enrichment of rhythmic intonation structures and timbre palette of the instrument that lead to great popularity among performers and listeners by the interaction of academic art and genres belonging to the 'third layer'. Among the opuses created in the genre-style transformation of songs and dances, the re-intonation of the original musical compositions received high artistic results. The use of modern means of button accordion expression, construction of new musical forms, application of elements of musical polystylistics, modification of genres are aimed at multifaceted reproduction of the figurative content of the original source, giving it a new artistic value and concert life. In the musical works of button accordion composers, the direction of song and dance genres features continuously enriches the quantitative and qualitative musical literature, so the prospects for further scientific research are relevant and promising.

■ **Key words:** button accordion, song and dance genre, methods of processing primary sources, dramaturgy, means of musical expression, modern button accordion performance.

REFERENCES

- Borysenko, M. Yu. (2001). Zhanr transkryptsii: do problemy klasyfikatsii. [Genre of transcription: to the problem of classification]. *Aktualni problemy muzychnoho i teatralnoho mystetstva: mystetstvovnavstvo, pedahohika ta vykonavstvo* [Actual problems of musical and theatrical art: art history, pedagogy and performance]. Materials of the Interuniversity Scientific and Methodological Conference of the Kharkiv State Institute of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, 3, 111–119. Kharkiv [in Ukrainian].
- Davydov, M. A. (2005). *Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh* [History of performance on folk instruments]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2005 [in Ukrainian].
- Druskin, M. S. (1967). *Istoriya zarubezhnoy muzyki* [History of foreign music]. Vol. 4. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Druts, E. A., Gessler, A. N. (1988). *Narodnyie pesni russkikh tsyigan* [Folk songs of Russian Gypsies]. Moscow: Sovet. kompozitor [in Russian].
- Ivanytskyi, A. I. (1990). *Ukrainska narodna muzychna tvorchist* [Ukrainian folk music]. (Tutorial). Kyiv: Muz. Ukraina [in Ukrainian].

- Ivanova, I. L., Mizitova, A. A. (2014). *Vals v fortepiannoy muzyke XIX – nachala XX vekov [Waltz in piano music of the 19th – early 20th centuries]*. (Tutorial). Kharkov: HNUi im. I. P. Kotlyarevskogo [in Ukrainian].
- Imhanitskiy, M. I. (2006). *Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva [The history of bayan and accordion art]*. Moscow: RAM im. Gnesinyih [in Russian].
- Konen, V. Dzh. (1994). *Tretiy plast: novye massovye zhanry v muzyke XX veka [The third layer: new mass genres in the music of the twentieth century]*. Moscow: Muzyka, 1994 [in Russian].
- Mazel, L. A. (1986). *Stroenie muzykalnyih prizvedeniy [The structure of musical compositions]*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Perich, S. (2005). Ritmicheskie osobennosti serbskogo akkordeonnogo kolo [Rhythmic features of the Serbian accordion colo]. *Metroritm-2 [Metrorhythm-2]*. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Yampolskiy, I. M. (1958). *Muzyika Yugoslavii [Music of Yugoslavia]*. Moscow: Gos. muzyk. izd-vo [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 11 березня 2020 р.

ДОДАТОК «А» (нотні приклади)

Приклад 1. В. Подгорний – «Гавот» (4–11 такти)

Moderato $\text{♩} = 48$

The musical score for 'Gavotte' by V. Podgorniy is presented in two systems. The first system shows the piano introduction with chords and a melody. The tempo is Moderato at 48 beats per minute. The score includes dynamic markings like *p*, *M*, and *7*, and articulation marks like accents and slurs.

Приклад 2. А. Гайдено – «Плетениця», І частина (партія першого баяна)

Moderato

The musical score for 'Pleteniya', Part I by A. Gaydenko is presented in two systems. The score is in 2/4 time, key of D major. It features a piano introduction with chords and a melody. The tempo is Moderato. The score includes dynamic markings like *mf*, *M*, and *f*, and articulation marks like accents, slurs, and trills.

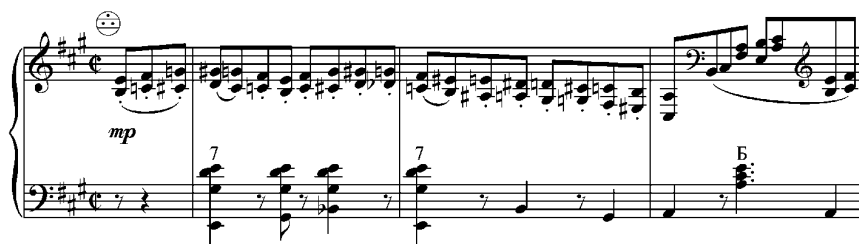
Приклад 3. А. Гайденко – «Вербунк» (швидкий розділ)



Приклад 4. В. Подгорний – «Ой, чий то кінь стоїть» (кульмінація)



Приклад 5. О. Назаренко – Концертна самба на тему Д. Асеведо «Amorado»



Приклад 6. О. Назаренко – самба «Тіко-Тіко» (ритмоінтонаема)



Приклад 7. В. Подгорний – «Повій вітре на Україну» (перший куплет)



Приклад 8. В. Подгорний – «Циганська рапсодія» (тема «Циганочки»)

Moderato, doloroso

Приклад 9. В. Подгорний – «Російська фантазія» (тема «Барині»)

Allegro

Приклад 10. В. Подгорний – Ретро-сюїта (VII ч. «Московские окна»)



Приклад 11. Ю. Алжнєв – «Спомини» (10–17 такти)

Moderato

Приклад 12. Ю. Алжнєв – «Спомини» («прискорення потягу»)

Allegro

Приклад 13. А. Гайдено – «Вечір в горах» (швидка частина)

♩ Allegro con brio, ♩=186

mf 3 3 3 3 3 poco cresc. 3 3 3 3 3

♩ Allegro con brio, ♩=186

mf 3 3 3 3 3 poco cresc. 3 3 3 3 3

M 7 Б М Б