

У партії англійського ріжка звучить головна тема твору, ладову основу якої утворює лад від ля за логікою  $1\frac{1}{2} \ 1\frac{1}{2} \ 1\frac{1}{2} \ 1$ . Тема може бути повторена без змін, звучати не повністю, мати додаткові звуки. В процесі розвитку діапазон теми розширюється, стрибок, який виступає виразним елементом теми, стає ширшим. Тема також зазнає незначних ритмічних змін, зсувів щодо сильної долі такту. Партії скрипок і флейти розглянемо як ціле, попри темброву несхожість. У більшій частині твору вони виконують другорядну функцію гармонічного тла або контрапунктичних відлунь, однак, як і фортепіано та англійській ріжок, їх звуковисотність визначена обраним ладом.

Окремою ознакою композиторського письма Ч. Айвза є використання в кінці твору «сонористичного сплеску» — короткого звучного фрагменту, у якому ясно прослідковується сонористична ідея. Ця особливість є в інших мініатюрах композитора: “Scherzo (All The Way Around And Back)”, “In Re Con Moto Et Al”, “Hallowe’en”. Цей «сплеск» відбувається у 20–23 тактах, акорди в ньому побудовані на звуках основної теми й можуть вважатися сонористичним «розшаруванням» звуків, що утворюють мелодію в партії англійського ріжка.

Отже, на прикладі твору “Allegretto sombreoso” можна зробити висновок про поєднання в письмі композитора традиції пізнього романтизму з новаторськими ідеями музики XX ст.

*О. Василенко*

#### **КОНЦЕРТ ДЛЯ БАЯНА ЗІ СТРУННИМ ОРКЕСТРОМ АЛЛАНА ДЖИЛЛІЛЕНДА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ**

*О. Vasylenko*

#### **CONCERTO FOR ACCORDION AND STRING ORCHESTRA BY ALLAN GILLILAND: GENRE AND STYLE ASPECTS**

Жанр концерту для баяна з оркестром, як один із найбільш складних та багатограних жанрових форм баянно-акордеонної музики, наразі активно розвивається та оновлюється, та представлений у творчості багатьох композиторів по всьому світу. Так, серед чималого різноманіття регіональних осередків баянно-акордеонної музики особлива роль належить канадському баянно-акордеонному мистецтву. Сучасні канадські митці активно творять у сфері баянно-акордеонної музики, привносячи самобутні творчі ідеї та оригінальні композиторські рішення. Не є винятком щодо зазначених ознак і жанр концерту для баяна з оркестром, як цікава лабораторія творчих експериментів та мистецьких новацій.

У канадському музичному мистецтві кінця XX — початку XXI ст. ця жанрова форма представлена доволі помітною кількістю творів. Серед значного різноманіття композицій у зазначеному жанрі у творчості сучасних канадських композиторів слід назвати Концерт для баяна зі струнним оркестром (*Concerto for accordion and string orchestra*) канадського композитора шотландського походження Аллана Джилліленда (Allan Gilliland). Ця композиція була вперше виконана у 2010 р. канадським баяністом Антоніо Перуком у супроводі кубинського струнного оркестру “Camerata Romeau”, який складається винятково з оркестранток. Концерт присвячений Антоніо Перуку. Композиція за своєю структурною організацією дотримується класичної жанрової форми концерту (темповий контраст частин за принципом «швидко - повільно - швидко»), та побудована із 3 частин, кожна

з яких має програмну назву: I - *Wind machine*; II - *Krista Marie*; III - *Rumba rondo*. За характером діалогічної взаємодії соліста та оркестру між собою композиція відноситься до домінантно-сольного різновидів концертів, за формою розвитку тематичного матеріалу у творі — до концертів віртуозного типу.

I частина (*Wind Machine*) побудована в сонатній формі із серединою типу перехід (заміна розробки короткою каденцією та сполучним розділом між каденцією та репризою). В основі експозиції твору (тт. 1–113) лежить протиставлення двох тематичних пластів, які фактично можна розділити на головну партію (тт. 1–54), та побічну партію (тт. 55–113). Ансамблева взаємодія партій соліста та оркестру в головній партії I частини представлена комунікативною формою «тема — фон», у якій гра баяна відображена віртуозними одноголосними пасажами та широкими акордовими комплексами при супроводі струнних фігураціями. Помітних змін зазнає тематичний матеріал у побічній партії. Так, у цьому розділі митець звертається до елементів стилю *Tango Nuevo*, які проявилися, зокрема, у: 1) камернізації виконавського складу; 2) наявності елементів контрапункту; 3) наповненні мелодії та акомпанементу акцентами, синкопами; 4) значній гнучкості динамічної градації; 5) схематичності побудови мелодії; 6) загальній дисонантності гармонічної вертикалі. Каденція соліста (тт. 114–118) за своєю структурою належить до групи пасажних каденцій та наділена рисами quasi-імпровізації. Перехідною ланкою від каденції до репризи слугують 119–170 такти твору, у якій відбувається поступове повернення до тематичного матеріалу головної партії експозиції. Зазначений розділ відображений комунікаційною формою взаємодії «фон — тема», де сольна функція відводиться партіям I скрипок та віолончелей, водночас як партії II скрипок, альтів та баяна слугують акомпанементом. Реприза I частини (тт. 171–223) представлена в скороченому вигляді та фактично повторює тематичний матеріал експозиції без значних ладо-гармонічних та комунікаційних видозмін.

II частина (*Krista Marie*), що є ліричним центром композиції, має ознаки тричастинності зі вступом і кодою. Розпочинається твір quasi-імпровізацією в партії баяна при фоновому супроводі струнних (тт. 224–231). Як зазначає А. Джилліленд ремаркою в партитурі, що виконавець може виконувати даний музичний фрагмент на власний розсуд, але за умови, що буде дотриманий визначений композитором діапазон гри баяніста в каденції (з партитури *Concerto for accordion and string orchestra* А. Джилліленда). Розділ А (тт. 232–261), як і вся II частина загалом, наділена рисами стилю *Tango Nuevo*, зокрема: 1) наявністю експресивних quasi-імпровізацій; 2) пронизливою, меланхолійною мелодією (з доволі частим використанням низхідних інтонацій); 3) синкопованим акомпанементом та елементами підголоскової поліфонії. Ансамблева взаємодія соліста та оркестру між собою відображена комунікативною формою «тема — фон». Наступний розділ (А<sub>1</sub>, тт. 262–289) не має значних фактурних та ритмічних видозмін за винятком мелодії в партії баяна, яка набула більш віртуозного характеру. Комунікація партій соліста та оркестру між собою в розділі А<sub>1</sub> теж залишається без значних варіювань. Незначної модифікації зазнає розділ А<sub>2</sub> (тт. 290–314), у якому мелодичну лінію виконує партія I скрипок, водночас як партія соліста представлена акомпанементом, що є прикладом ансамблевої форми взаємодії «фон — тема». Останній розділ II частини концерту (А<sub>3</sub>, тт. 315–325) виконує роль коди твору. В основі цього музичного фрагменту лежить сольна quasi-імпровізація, підґрунтя якої слугують мелодичні мотиви з I розділу (А), проте в більш спокійному темпі.

Фінальна, III частина концерту (*Rumba Rondo*) побудована у формі рондосонати з розробкою замість середнього епізоду C ( $A+B+A_1+R+A+B+A_1+coda(A2)$ ). Починається твір чотирьохтактним вступом *tutti* (тт. 326–329), за яким слідує розділ A (тт. 330–369). У цьому розділі композитор звертається до подвійної експозиції, тема якої спочатку проходить в партії соліста (тт. 330–349), потім партії струнних та баяна виконують тематичний матеріал разом (тт. 350–369). Розглядаючи тематичний матеріал I розділу (A) через призму ігрових моделей, цей розділ за своєю специфікою належить до типу гра — майстерність, як прояв віртуозного володіння музичним інструментом. Не менш важливим аспектом зазначеного розділу (як і композиції загалом) слід назвати імплементацію жанрових ознак румби, які проявилися, зокрема, в характерному для румби синкопованому ритмі, віртуозній манері гри соліста та оркестру, та досить швидкому темпі твору. Наступний, II розділ (B, тт. 370–393) має нестійку структуру та організований у вигляді коротких пасажів-перекличок між партіями оркестру та соліста, а також органічним пунктом у басу, як фонове заповнення. Комунікація соліста та оркестру між собою в розділі B репрезентована діалогом неузгодження модусного типу, в якому тематично єдині репліки сприймаються як придирки між учасниками концерту. III розділ ( $A_1$ , тт. 394–413) не має значних ладо-гармонічних та тематичних модифікацій, однак ролі учасників концерту в даному музичному фрагменті змінюються: партії I скрипок та віолончелей виконують сольну функцію, водночас як гра баяна репрезентована гармонічним заповненням. Таким чином, взаємодія партій соліста та оркестру відображена комунікативною формою «фон — тема».

П'ятий, розробковий розділ (R, тт. 414–477) ґрунтується на варіюванні тематичного матеріалу попередніх розділів, проте у вельми вільному вигляді. Окрім цього, композитор насичує музичний фрагмент елементами поліфонічного письма, зокрема імітаціями. Тому цей розділ за своєю функціональністю в композиції наближується до інтермедії, у якій фокус уваги зміщується не на відображенні тематичного матеріалу та технічного потенціалу виконавця у творі, а на демонстрації комплексарності ансамблевої взаємодії між учасниками концерту разом. VI розділ ( $A$ , тт. 478–497), який певною мірою слугує репрізою III частини, має скорочену форму. Композитор відтворює тему концерту тільки в партії баяна, тож подвійна експозиція соліста та оркестру в цьому розділі не представлена. VII розділ (B, тт. 498–521), аналогічно VIII розділу ( $A_1$ , тт. 522–541) не має значних тематичних, ладо-тональних та комунікативних видозмін. Останній, IX розділ III частини концерту ( $A_2$ , 542–578) слугує кодою концерту. Так, саме в цьому розділі можна спостерігати імплементацію мотивів розробкового розділу, як прояв тематичного протистояння в композиції. Завершується концерт насиченим *tutti* в партіях соліста та оркестру, які супроводжуються акцентованими акордами на динамічному відтінку *fortissimo*. Додамо до вищесказаного, що виконавські прийоми в партіях соліста та оркестру загалом традиційні, винятком чого слід лише назвати *pizzicato* струнних в 350–357 та 478–485 тактах, як імітація гри ударних інструментів (зокрема, характерних для жанру румби маракасів).

Отже, Концерт для баяна зі струнним оркестром Аллана Джилліленда слугує показовим прикладом використання оригінальних композиторських рішень та новацій у жанрі концерту для баяна з оркестром у творчості канадських композиторів кінця XX — початку XXI ст. Узагальнюючи викладене, можна відмітити особливості та характерні риси концерту для баяна зі струнним оркестром А. Джилліленда, які проявилися комплексом жанрово-стильових та

мовно-стилістичних показників, зокрема: 1) зверненням до традиційної жанрової форми концерту та класичних музичних форм; 2) використанням каденцій, quasi-імпровізацій; 3) насиченням музичного полотна різноманітними за формами взаємодії комунікативними формами та ситуаціями («тема — фон», «фон — тема», «діалог неузгодження модусного типу», «оркестр», «соліст»), ігровими структурами (зокрема, гра — майстерність); 4) імплементацією елементів румби та *tango nuevo*; 5) опора на традиційні виконавські прийоми гри соліста та оркестру. Таким чином, Концерт для баяна зі струнним оркестром А. Джилліленда є цікавим взірцем синтезу класичних жанрових форм, різноманітних форм ансамблевої взаємодії, традиційних композиторських технік та елементів естрадно-джазової стилістики, значно модернізуючи жанрово-стильову палітру жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному просторі.

К. Трикозиук

### СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

К. Trykoziuk

#### FORMATION AND DEVELOPMENT OF CONCERT REPERTOIRE FOR THE BALALAICA IN THE ARTISTIC SPACE OF UKRAINE

Концертні твори для того чи іншого інструмента є для композитора й виконавця «відповідальним» жанром, де концентруються основні навички володіння формою, а також технікою письма та гри, які в основі завжди мають художньо-образний зміст. Ознаки концертності як принципу музичного мислення можуть бути присутніми в таких музичних жанрах, як соната, варіації, сюїта, а також у жанрі інструментального концерту, де підсумовуються типові ознаки «образу» того інструмента, для якого він пишеться й на якому він виконується.

Якщо звернутися до еволюції балалайкового концертного репертуару, то вона в принципі є аналогічною виникненню та становленню репертуару для інших інструментів народного походження, зокрема домри. Такі інструментально-видові стилі, як, наприклад, концертні варіації та концерти для балалайки з оркестром формувалися завдяки освоєнню композиторами та виконавцями жанрів оркестрової та ансамблевої музики, які включали як важливу складову — концертну віртуозність. Насамперед це стосувалося балалайкового виконавства в оркестрах Харкова, адже саме тут створювались перші професійні осередки ансамблевого музикування на народних інструментах. Серед них виділяються перший в Україні оркестр, створений Василем Йосиповичем Катанським при Харківському повітовому училищі (1899–1905), а також оркестри, організовані його учнем і послідовником В. А. Комаренком. Діяльність цих колективів відіграла основоположну роль у популяризації та наступній академізації балалайкового мистецтва в Україні. Зокрема, це пов'язано з тим, що балалайкова група виконувала роль, аналогічну скрипковій у симфонічному оркестрі.

Варто зазначити, що в репертуарі подібних колективів переважали перекладення відомих академічних творів для інших інструментальних складів, а також обробки-варіації на народні теми.

В якості прикладу можна навести цілий ряд обробок одного з перших українських балалаечників-віртуозів — харків'янина Олександра Ленця, твори якого увійшли до репертуару вітчизняних оркестрів. Серед них була обробка української