

Для сучасного українського народно-інструментального мистецтва такі джерела є важливими як історико-культурні витoki, що дозволяють простежити типологічні паралелі та архетипи, які збереглися в народній традиції. Зокрема, ліра та кіфара — символи гармонії та музичного ладу в античності — знаходять відлуння в конструкції й функціональній природі українських кобзи та бандури, де поєднуються щипковий спосіб звуковидобування та духовно-продвідницька роль виконавця.

Показовим є й приклад авлоса, який у грецькій і римській культурах був пов'язаний із ритуальними та театральними практиками. Його типологічну спорідненість можна простежити з українськими сопілками, дудками та свирілями, що також супроводжували календарно-обрядові дійства й мали сакрально-магічне навантаження.

Архетипічний та функціональний зв'язок простежується також між античним гідравлосом (водяним органом) та українською удосконаленою гармонікою — баяном, які мають низку спільних конструктивних і акустичних характеристик.

Такі паралелі свідчать про довготривалий ланцюг культурної спадкоємності, у межах якого архаїчні форми та символи трансформувалися, але не зникли, втілюючись у народно-інструментальному мистецтві України.

Музична нумізматика постає не лише як розділ нумізматики, археології чи мистецтвознавства, але й як культурологічний інструмент, здатний виявляти глибокі зв'язки між епохами, культурами та музичними традиціями. Аналіз античних монет, знайдених на території сучасної України, дозволяє зрозуміти механізми формування архетипів музичних інструментів і водночас визначити місце української виконавської спадщини в загальноєвропейському історико-культурному контексті. У цьому сенсі нумізматичні джерела виступають не лише як матеріальні артефакти, а й як ключ до розуміння символічної та культурної мови давнини.

*О. Василенко*

**КОНЦЕРТ “DOUBLE ACT” ДЛЯ ШЕНА ТА БАЯНА З ОРКЕСТРОМ ДОНХУНА ШІНА  
ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО АЗІЙСЬКОГО БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА**

*О. Vasylenko*

**THE CONCERTO “DOUBLE ACT” FOR SHENG AND ACCORDION  
WITH DONGHOON SHIN ORCHESTRA AS A PHENOMENON  
OF CONTEMPORARY ASIAN ACCORDION ART**

Сучасне східноазійське баянно-акордеонне мистецтво демонструє небувалий культурний сплеск та має значний вплив на формування глобальних мистецьких трендів. Не є винятком щодо цих тенденцій і жанр концерту для баяна з оркестром, роль якого у формуванні академічного баянно-акордеонного мистецтва залишається провідною. Серед новітніх тенденцій розвитку жанру інструментального концерту кінця ХХ — першої чверті ХХІ століття слід виокремити звернення багатьох авторів до малорозповсюджених у західній композиторській

практиці східних етнічних або екзотичних інструментів, зокрема до японських *сямісена*, *кото* та *сякухаті*, індіанської *флейти* тощо. Суттєве місце серед цих музичних інструментів посідає також традиційний китайський *шен* — один із родоначальників вільних (язичкових) аерофонів (за класифікацією Е. Горнбостеля — К. Закса), який можна вважати певним тембровим аналогом баяна. Закономірно, що в останні роки можна спостерігати прояв інтересу сучасних азійських композиторів до жанру подвійного концерту для баяна та шена з оркестром. Таким чином, поєднання шена та баяна в жанровій сфері інструментального концерту, з одного боку, значно популяризує контемпоральне баянно-акордеонне мистецтво, а з іншого — слугує яскравим прикладом оригінальних тембрових пошуків та цікавих композиторських ідей.

Жанр концерту для баяна з оркестром у творчості композиторів Східної Азії на початок XXI ст. представлений невеликою, але помітною з точки зору їх значущості кількістю творів<sup>1</sup>. Слід також відзначити творчий внесок артистів — перших виконавців більшості концертів для баяна з оркестром сучасних східноазійських композиторів: німецького акордеоніста Стефана Хусонга (*Stefan Hussong*), французького баяніста Паскаля Конте (*Pascal Contet*) та італійського баяніста Теодоро Анзеллотті (*Teodoro Anzellotti*).

Серед значної кількості композицій у жанрі концерту для баяна з оркестром у мистецькотворчій діяльності східноазійських композиторів слід окремо назвати концерт “Double Act” для шена та баяна з оркестром (2022) південнокорейського композитора Донхуна Шіна (*Donghoon Shin*, народ. у 1983 р.). Творчий доробок митця представлений ансамблевими та оркестровими творами, композиціями для скрипки соло тощо. Однією з характерних ознак композиторського почерку Донхуна Шіна є прояв зацікавленості до шена, який відобразив насамперед у його концерті “Double Act” для шена та баяна з оркестром та в концерті “Anecdote” для шена з інструментальним ансамблем (2018–2019).

Світова прем'єра концерту “Double Act” для шена та баяна з оркестром відбулася 19 листопада 2022 р. в місті Бохум (Німеччина) у виконанні солістів: китайського шеніста Ву Вея (*Wu Wei*) та французького баяніста Паскаля Конте (*Pascal Contet*), у супроводі Бохумського симфонічного оркестру під орудою тайванського диригента Тун-Цзе Чжуана (*Tung-Chieh Chuang*). Цікавим є підзаголовок твору: «уявний інструментальний театр для шена, баяна та оркестру». В особистій бесіді з автором цих тез, яка відбулася в травні 2025 р., сам Донхун Шін, пояснюючи причини виникнення в нього ідеї такого подвійного концерту,

---

1 Серед них наведемо: “Extasis” (2000) та “Voyage V Extasis” (2000) Тошіо Хосокави (*Toshio Hosokawa*, Japan); “Ю” (2000) Янґхі-Паґх-Паан (*Younghi-Pagh-Paan*, South Korea); “Semi-Concerto-Grosso I for Accordion and String Orchestra WVE 168-c” (2001) Сігеру Кан-но (*Shigeru Kan-no*, Japan); “Divergent Plates” (2003) Джойсі Бітуан Кох (*Joyce Beetuan Koh*, Singapore); “Reflexion sonore” (2003) Ченбі Яна (*Chengbi An*, China); “Concerto for Accordion and Orchestra” (2002–2004) Фуміо Ясуді (*Fumio Yasuda*, Japan); “Sudden Stop” (2004) Хьонкьон Ліми (*Hyunkyung Lim*, South Korea); “Sonora Distancia III” (2001) та “Triple Cadence +” (2007) Кейко Харада (*Keiko Harada*, Japan); “Secret of the seven stars” for strings, accordion and percussion (2009–2011) Хоуп Лі (*Hope Lee*, Taiwan) та “Shadows” (2013) Лі-Інг Ву (*Li-Ying Wu*, Taiwan).

зазначив, що «поєднання двох інструментів — шена та баяна — інтригує через іронічні розбіжності та подібності цієї пари. Їхні тембри можуть здаватися доволі однорідними, але вони мають абсолютно різні механізми звуковидобування, а також можуть створювати самобутні звукові світи, які дуже далекі один від одного. Ці цікаві стосунки нагадали мені про двох танцюристів *мандзай* у традиційному корейсько-японському дуеті, яких я уявляв дуже схожими, але з протилежними характерами. Комічний ефект у *мандзай* досягається завдяки динамічній взаємодії між персонажами, що спирається на гру слів, іронію та комунікативні непорозуміння. Тому я вирішив створити “уявний музичний театр”, сповнений гумору, іронії та парадоксу, під керівництвом двох танцюристів *мандзай*, шена та баяна»<sup>1</sup>.

Концерт “Double Act” побудований у формі диптиха, кожна частина якого має програмну назву та супроводжується авторськими поясненнями. Перша частина концерту складається з трьох інструментальних сцен, в основі яких лежить *хайку* японського поета Мацуо Басьо. У першій сцені *The mountain village, plum blossoms* шен та баян уособлюють танцюристів, які посеред виснажливої подорожі до гірського села засинають під супровід ніжних звуків весни в горах. Свідченням цього програмного підґрунтя можна назвати прояви інструментального театру, зокрема ходьбу шеніста під час гри. Так, на початку твору виконавець повинен грати за лаштунками, біля бічного входу зі сторони перших скрипок (тт. 1–40). Композитор авторською ремаркою пояснює, що двері до сцени можна злегка відкрити, а динаміку змінити, щоб чітко чути шен. Далі соліст рухається до першої позиції біля входу на сцені (тт. 41–43) і певний час залишається там, виконуючи свою партію (тт. 44–55). Проте шеніст не зупиняється й переходить до другої позиції (тт. 56–58), що розташована в центрі сцени, біля баяна, де перебуває до завершення першої сцени (тт. 59–79). На рівні комунікації солістів та оркестру між собою слід відзначити значну кількість коротких, інтонаційно подібних фраз-перекличок (зокрема, у тт. 1–40), як ілюстрація спілкування танцюристів *мандзай* на тлі гірської природи. Тож домінуючою формою ансамблевої взаємодії в першій сцені виступає «діалог узгодження модусного типу» (за класифікацією О. Антонової), у якому репліки всіх учасників концерту знаходяться в тематичній і емоційній узгодженості.

Не менш цікавим є наявність елементів сонорики, що проявляються в кінці першої сцени (тт. 66–79). У цьому музичному фрагменті партії струнних представлені висхідними та низхідними сонорними лініями, які можна інтерпретувати як переміщення повітряних мас. Окрім цього митець наповнює музичне полотно нетрадиційними ударними інструментами: темпл-блоками, кроталі (античними тарілочками), малим японським барабаном (шиме-дайко), великим гонгом та чаймсами (трубчастими дзвонами). Це звернення, ймовірно, зумовлене прагненням композитора створити образ азійської місцевості з її самобутньою

---

1 Мандзай — це жанр традиційного японського комедійного мистецтва, у якому виступають два актори: один (боке) навмисно говорить або чинить щось абсурдне чи нелогічне, тоді як інший (цуккомі) жартівливо реагує, виправляє його або вказує на хибність слів і дій.

музичною культурою (для прикладу темпл-блоки використовуються як предмет буддійського культу).

II сцена *Manzai dancers in dream* змальовує процес сну танцюристів мандзай, яким сниться власний номер. За типом ансамблевої взаємодії солістів та оркестру даний розділ слугує показовим прикладом комунікативної форми «тема — фон», де виклад тематичного матеріалу доручено шену, водночас як баян та оркестр виконують функцію гармонічного та ритмічного наповнення. II сцена I дії є відносно коротким розділом (54 такти) і не містить виразних тематичних контрастів чи конфліктних епізодів, що дозволяє віднести цей музичний фрагмент до творів з одноелементною драматургією.

В останній сцені I частини концерту *Manzai dancers are late!* танцюристи мандзай прокидаються та усвідомлюють, що серйозно запізнюються на наступний виступ, і починають поспішати до села. У музичному тексті зазначена композиторська концепція виявляється передусім у швидкому темпі, використанні поліметрії та мішаних розмірів, а також у віртуозних пасажах солістів. Що стосується елементів комічного та театралізованого, які є домінуючими в даній сцені, ці аспекти чітко простежуються у фігурі ігрової логіки «сміхового дублера» (за типологією Є. Назайкинського). Так, на початку сцени (тт. 125–132) партії солістів представлені тематично та ритмічно подібними, дублюючими музичними фразами. Однак партія шена починає та закінчує свій тематичний матеріал на одну восьму раніше, ніж баян, створюючи алюзію пульсуючого руху та ефекту передражнювання. Низхідні інтонації шена з використанням секундових співзвуч (тт. 133–140) та ексцентричні кластерні глісандо зі збільшенням динаміки до *ff* і застосуванням *sf* (тт. 133–147) створюють відчуття гротеску та комічного в музичному дійстві. Окрім цього, зазначений музичний розділ містить сольну каденцію, яка розташована в 186-му такті. Згідно з ремаркою композитора в партитурі, «каденція є імпровізованою, з використанням тематичного матеріалу попередніх частин».

Друга частина концерту *Manzai: Drinking alone by moonlight* відтворює виступ мандзай-дуету, на який вони поспішали. Цікаво, що на відміну від першої частини, друга частина не поділяється на сцени та має форму наскрізного розвитку. В програмній основі цього блоку лежить поезія китайського поета Лі Бо (*Li Bai*) «П'ючи наодинці з місяцем». Як пояснював Донхун Шін в особистій бесіді з автором цих тез у травні 2025 р., «II частина концерту починається в нічній, медитативній атмосфері. Як і в оповіді поеми, поет — шен — поступово п'яніє та починає танцювати, а його тінь — баян — слідує за ним. У кульмінації твору поет і його тінь співають і танцюють разом із місяцем — оркестром. Однак вони вже розуміють, що незабаром їм доведеться розлучитися. Наприкінці частини поет знову залишається наодинці».

Розпочинається частина в спокійному темпі (*calm and mysterious*). У першому епізоді (тт. 202–240) композитор зосереджує свою увагу на звукообразальних прийомах, зокрема *glissando* в партіях скрипок (тт. 209–219), гра щітками по мембрані великого барабана (*string with large brushes of Bass Drum*, тт. 209–220).

Окрім цього, у партії литавр використано розширені виконавські техніки: на мембрани інструмента розміщуються співочі чаші, звучання яких модифікується шляхом педального глісандо, а також грою паличками (*with a mallet*) та смичком (*arco*) (*place Singing bowls of the indicated pitches on Timpani walls and produce glissandi with the foot pedal*, тт. 203–236). Слід зазначити, що співочі чаші (*Singing bowls*) відіграють важливу роль у медитаціях і духовних практиках буддизму та йоги. Тому, використовуючи широкий спектр звукообразальних прийомів, розширені виконавські техніки та нетрадиційні для концертного жанру музичні інструменти, митець прагнув передати специфіку азійського регіону, зокрема ефекту гірського вітру та його відлуння.

Наступний музичний фрагмент (тт. 241–272) представлений значно ширшою палітрою діалогічних форм взаємодії. Так, у 241–249 тактах комунікація баяна та групи духових представлена «діалогом узгодження модусного типу» (за класифікацією О. Антонової), у 253–259 тактах твору партія фагота та фортепіано передають один одному короткі, різнохарактерні репліки, що слугує прикладом комунікативної форми взаємодії «діалог неузгодження диктумного типу» (за класифікацією О. Антонової). Як і в попередньому епізоді, композитор застосовує розширені виконавські техніки, зокрема гру на струнах фортепіано плектором (*play on strings inside the piano with a plectrum*, т. 254), як відображення атмосфери таємничого, потойбічного.

III розділ другої частини (тт. 273–305) певною мірою продовжує виклад тематичного матеріалу попереднього розділу. У цьому музичному фрагменті комунікативна ситуація зазнає змін: партії баяна та шена виконують сольну функцію, тоді як оркестр обмежується короткими нетематичними оркестровими репліками та фононим супроводом. Таким чином, гра солістів та оркестру в III розділі представлена комунікативною формою взаємодії «тема — фон». Завершується епізод стрімкими *glissando* на динамічному відтінку *fff* в партіях баяна та оркестру (тт. 297–300), як прояв тембрового, динамічного та тематичного контрасту перед сольною каденцією. Каденція шена та баяна (т. 306), аналогічно до каденції першої частини, є імпровізованою.

На значну увагу заслуговує наступний, IV епізод композиції (тт. 307–338). Саме в цьому музичному фрагменті зображується п'ятий танець головного героя поеми з тінню та місяцем. Свідченням цього можна назвати, зокрема, гру бубна на слабкі долі такту, наявність мелізматики (насамперед трелей, тт. 308–314) та поступове прискорення й уповільнення темпу. Що стосується ладотональної складової розділу, то в даному епізоді можна спостерігати суперпозицію циганського мінору та думного ладу з хроматичними відтінками (тт. 307–314).

Останній музичний епізод (тт. 339–361) слугує тужливим фіналом II частини. У цьому розділі мелодичну лінію виконує партія шена, а фонове заповнення — баян та оркестр. Тож, домінуючою формою взаємодії в V розділі залишається «тема — фон». Ламентозні інтонації в повільному темпі в партії шена (тт. 340–350) додатково посилюють відчуття пригнічення, печалі. Подібно до

вступного розділу, композитор у фіналі вдається до звукообразальних прийомів, зокрема детонації звука в партії шена (тт. 353–359) та ударів гонга (тт. 354–358), що імітують переміщення повітряних мас у гірському масиві. Завершується концерт поступовим *morendo*, залишаючи звучання лише в партії шена.

Отже, жанр концерту для баяна з оркестром у творчості сучасних азізьських композиторів активно розвивається та заслуговує на значну музикознавчу увагу. Серед безлічі творів у концертному жанрі зазначеного субрегіону особливе місце посідає жанр подвійного концерту для шена та баяна з оркестром. Попри те, що ця мистецька сфера тільки починає проникати у світовий музичний простір, вона ілюструє тенденцію до оновлення векторів композиторської уваги в жанрі концерту для баяна з оркестром. Концерт “Double Act” для шена та баяна з оркестром південнокорейського композитора Донхуна Шіна, один з яскравих зразків зазначеної жанрової моделі, слугує цікавим прикладом поєднання азізької, традиційної культури з її самобутніми музичними інструментами та європейської, академічної музичної традиції.

Резюмуючи викладене, відзначимо характерні риси та особливості зазначеної композиції, які представлені такими показниками: 1) основоположна роль програмного підґрунтя твору; 2) прояв жанрової дифузії (поєднання рис інструментального концерту та інструментального театру); 3) нетрадиційна організація частин та розділів у концерті; 4) насичення музичного полотна різноманітними комунікативними формами та ситуаціями («діалог узгодження модусного типу», «тема — фон», «фон — тема», «діалог узгодження диктумного типу», «соліст»); 5) звернення до фігури ігрової логіки «сміховий дублер»; 6) значний вплив алеаторних принципів (сольні каденції *ad libitum*) та елементів сонорики (сонорні лінії); 7) наповнення музичної палітри нетрадиційними музичними інструментами (темпл-блоками, малим японським барабаном, гонгом, співочими чашами); 8) залучення візуального компонента в концерт (ходьба шеніста під час гри); 9) використання розширених виконавських технік (гра на струнах фортепіано плектором, розміщення на мембрани литавр співочих чаш з модифікацією звучання педальним глісандо, а також гра на них паличками та смичком).

Таким чином, Концерт “Double Act” Донхуна Шіна уособлює в собі незмінний інтерес до азізької народної культури та традицій, сучасні техніки та прийоми композиторського письма, оригінальні темброві пошуки (зокрема поєднання шена та баяна), а також відображає розвиток новітніх тенденцій у жанрі концерту для баяна з оркестром та є свідченням актуальності зазначеної жанрової форми у світовому музичному мистецтві.