

**«ФАНТАЗИЯ НА ТЕМИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ І
ТАНЦІВ» МИКОЛИ РІЗОЛЯ ЯК ЗРАЗОК ПЕРШИХ ПРОФЕСІЙНИХ
ТВОРІВ НА НАРОДНІЙ ОСНОВІ У ВІТЧИЗНЯНІЙ ОРИГІНАЛЬНІЙ
МУЗИЦІ ДЛЯ БАЯНА**

Як відомо, перші кроки становлення професіоналізації вітчизняної оригінальної літератури для баяна припадають саме на 1940-ті – 1950-ті роки та пов'язуються з початком творчої діяльності фундатора професійного баянного виконавства в Україні – Миколи Івановича Різоля. Сьогодні, продовжуючи подальше дослідження різних аспектів розвитку баянної вітчизняної музики, актуальними постають питання ретельного вивчення художніх особливостей і стильових рис перших професійних творів для баяна, які визначаються в сучасному музикознавстві як відправні опуси у процесі професіоналізації та академізації цієї галузі виконавського мистецтва.

Баянна творчість М. Різоля в руслі інструментального опрацювання українського народного мелосу складає широченну спадщину – понад п'ятсот зразків пісень і танців, що різним часом вийшли у тринадцяти збірниках¹. Крім того, автором оброблено понад сімдесят фольклорних тем інших народів колишнього Радянського Союзу.

Протягом тривалого часу (майже півстоліття) твори М. Різоля складали потужний прошарок у педагогічному і концертному репертуарі баяністів, заповнюючи один з основних його жанрових напрямів – обробки народного мелосу. «Його обробки та перекладання, підкріплені знанням виражальних можливостей баяна, завжди підкоряють професіоналізмом, віртуозністю, яскравістю фактури, художнім смаком. Та головне криється в тому, що з його чисельних обробок, перекладень і транскрипцій склався той великий педагогічний і концертний репертуар, без якого не обходиться сьогодні жодний концертуючий баяніст» [1, 268]. Це висловлення С. Димченка (одного з учнів М. Різоля) дуже влучно характеризує значення баянної творчості митця у справі розвитку баянного репертуару в період третьої чверті ХХ століття.

Отже, нескладні у виконавському плані, доступні до найширшого кола музикантів (аматорів, учнів музичних студій, шкіл і училищ, учасників художньої самодіяльності, а також професійних баяністів щодо використання їх від побутового вжитку до концертної естради), ці твори відбивали основний комплекс інструментально-фактурних засобів, який є типовим для баянного мистецтва середини минулого століття. Викладення в них тематизму (залежно від характеру й образного змісту) мало одноголосий вигляд, подекуди подвоєними нотами, акордами. Елементарне варіаційне опрацювання здійснене у вигляді рухливих

¹ Найбільшу популярність отримали збірки: Різоль М. Українські народні танці для баяна. – К., 1950; Різоль М. Танці народів СРСР та країн народної демократії. – К., 1953; Різоль М. Українські народні пісні для баяна. – К., 1959; Різоль М. Украинские народные танцы. – М., 1954; Ирай, мой баян. – Вып. 13. – М., 1962 та ін.

ладово-гармонічних обігравань, використання елементів підголоскової та імітаційної поліфонії у кантиленних зразках й ін.

Особливого ж значення у справі становлення й розвитку професійного оригінального баянного репертуару в Україні набули обробки М. Різоля концертного напрямку. Серед них найбільшу популярність отримали: Фантазія на теми українських народних пісень і танців, Варіації на тему української народної пісні «Дощик», Варіації на тему російської народної пісні «Ах, ты, зимушка-зима», обробка угорського народного танцю «Чардаш» й інші.

Одним з яскравих опусів, що в українській баянній літературі відбиває перші спроби створення розгорнутих масштабних композицій на підніжжі фольклорної багатотемності, є *Фантазія на теми українських народних пісень і танців*. Цей твір – розмаїта в'язанка українських народних мелодій, вбудована в яскраву й динамічну драматургічну концепцію. Отже, ланцюжок форми-драматургії фантазії охоплює низку образно-емоційних сторін, а саме: широта, урочистість, задушевна лірика, грайливість, жартівливість, рухлива пісенність, нарешті, феєрична танцювальність, святковість.

Можемо припустити момент конструювання автором архітектоніки цього твору з уже готових «блоків» – самостійних коротких обробок українських тем. На підтвердження цієї думки зазначимо факт існування певних фрагментів фантазії як обробок-творів, що функціонують окремо в різних збірниках. Але таке конструювання М. Різоля проводить переконливо і цілком завершено, використовуючи необхідний комплекс композиційних засобів для «цементування» розгорнутої форми-драматургії фантазії – тональні зсуви, модуляції, секвенційні зв'язки, темпові й фактурні зіставлення, тональні й динамічні контрасти тощо.

Форма твору відображає типові риси жанру фантазії на народній основі, у цьому випадку – це варіації на низку тем-блоків. Незважаючи на те, що кожна з таких тем має різну кількість варіаційних трансформацій (від однієї до п'яти), усі варіаційні проведення формують у творі досить чіткі структурні контури, основу яких складає гармонічно-кадансовий кістяк тем-оригіналів. Крім того, деякі з дослідників виявляють спроби визначити форму цього твору й більш ретельно, так Л. Понікарова пропонує розглядати її як чотирні варіації (або варіації на чотири теми) у межах тричастинної структури [2, 84].

Тональний план твору відбиває певну строкатість, адже незважаючи на розгорненість форми, кількість задіяних тональностей та їхнє чергування (відповідно до зміни кожного з розділів) протягом усієї фантазії виявляється значним: d – g – a – A (fis) – A (→D→h) – D – F – G – C – G – D – g (G). Якщо на початку твору можна простежити деяку закономірність у змінах тонального плану (використання тональностей першого ступеню спорідненості), то загалом тональна драматургія фантазії виглядає вибудованою емпірично.

Розпочинається твір невеличким вступом, заснованим на розробці початкової інтонації першої теми-пісні, що інсталюється надалі у фантазії («Розпрягайте, хлопці, коней»). У межах визначеного автором темпохарактеру, тобто «повільно, широко, значно», вступ будується на чергуванні низхідної фанфарно-октавної інтонації-заклику та тутійно-оркестрової акордової відповіді в пунктирно-ритмічному викладі, що додає вступу урочисто-маршевого характеру. Засобом

драматургічного руху-розвитку у вступі виступає, з одного боку, поступове інтонаційне здрібнення та повторність основного мотиву, з іншого – гармонічна структура цього періоду, яка є певним кадансовим зворотом: d (тоніка) – B7/2 (секундакорд шостої ступені зі зниженою п'ятою, тобто субдомінанта паралельного мажору у вигляді домінантсекундакорду) – G (мажорна субдомінанта) – g (натуральна субдомінанта) – A (домінанта).

Виклад першої теми зберігає задекларований у вступі характер, конкретизуючи його наступною ремаркою – «рухливіше, по-народному». Тема звучить активно, дотримано, по-хоровому, з перемінним викладом то в октаву, то терціями. Маршевість підкреслює акомпанемент, викладений ритмічно скороченими акордами з басом на кожну чверть, тобто восьмими тривалостями з чергуванням восьмих пауз на слабку частину долі. Загальна сухість викладу дещо розряджається лише у другому проведенні приспіву, де на зміну стрункому акомпанементу чвертями виходить педальний почерговий (басово-акордовий) виклад восьмими нотами.

Наступне варіантне викладення першої теми вносить певний образний контраст. Так, разом зі зміною загального динамічного фону (з *f* на *mf*) міняється й характер викладу теми. Вона звучить одноголосно, співуче (на *legato*) у контрапункті з активним підголосковим рухом восьмими нотами на *staccato*, що асоціативно відносить нас до *riccicato* струнних в оркестровій фактурі. Ці обидві контрастні тематичні лінії викладено у партії правої руки. Характерним моментом є відсутність гармонічного супроводу (аккомпанементу чи фігурацій), а загальним тлом виступає органний пункт – тонічний, витриманий упродовж декількох тактів бас у партії лівої руки.

Використовуючи таке фактурне рішення, М. Різоль досить винахідливо підходить до його реальної звукової реалізації, пропонуючи натиснути клавішу басу не докінця в глибину, а частково (поверхнево), що дає змогу контролювати динаміку його звучання та диференціювати фактурні шаблі. Автор виписує це в нотах як окрему ремарку. Слід звернути на це увагу, оскільки технічний прийом дає можливість «маніпулювати» певними конструктивними недоліками баяна. М. Різоль, будучи композитором-виконавцем, досконало володіє технікою гри і використовує його одним з перших у баянному мистецтві. Згодом у вітчизняній баянній методиці та виконавській практиці технологія цього прийому отримує подальшу розробку й вдосконалення, активно впроваджується у виконавство.

Принцип фактурного рішення приспіву повертає нас до того прийому, який було використано під час проведення першої (основної) теми цього розділу (викладення мелодії переважно терціями), але зі зміною акордового супроводу з сильних часових опор на слабкі у середині долі. Зовсім іншу стихію демонструє друге проведення приспіву: підготовлене активним динамічним октавним рухом в унісон з басом раптово втручається віртуозне (викладене тридцять другими тривалостями) арпеджоване й гамоподібне варіаційне обігрування на тлі того ж педального басово-акордового супроводу. Цей епізод є своєрідною кульмінацією цього розділу-пісні, що підтверджує і загальний динамічний фон, і власне віртуозний тип викладення матеріалу, вельми характерний для манери інструментального виконавства.

Невеличка зв'язка, що заснована на тематичному елементі першої теми-пісні, поступово трансформуючись в мотиви вступу на фоні уповільнення темпу та загального спаду динаміки приводить до появи нового блоку – пісні «Ой, що ж то за шум учинився», яка в першому проведенні експонується в дуже повільному темпі. У цьому проведенні М. Різоль майстерно імітує манеру народного багатоголосого співу, за традицією якого спочатку лунає одноголосий заспів, а потім – хорове акордове багатоголосся (відповідь). Цей елемент музичної тканини автор майстерно вирішує інструментальними засобами традиційного баяна, тобто акордовий рух правої клавіатури додатково збагачує акордовим викладенням (без басу) в лівій клавіатурі, що збільшує щільність багатоголосся та його обертоновий спектр.

Ця тема має своє продовження у низці варіацій, яка набуває поступового наскрізного драматургічного розвитку від повільно-співучого викладу й до запальної танцювально-грайливої моторики. Усі рухливі епізоди фантазії, що будуються на основі танцювального фольклорного першоджерела (а це і український козачок, і гопак) віддзеркалюють жанровий інваріант традиційного народного музикування у формі «троїстої музики», де сольна лінія належить мелодичним інструментам, таким, як скрипка, сопілка тощо (у баяна – це партії правої клавіатури); бас, акомпанемнт (гармонічна вертикаль) та ритм – відповідно функціональним інструментам – басоля, кобза, бубон й ін. (у баяна – ліва готова, тобто басово-акордова клавіатура)².

Цікавими моментами у цьому творі з точки зору розвитку виражальних засобів, композиційно-технічних та виконавських прийомів, окрім вже зазначеного вище (часткове натискання клавіш), виявляються ще декілька текстових епізодів. Так, зовсім звичайне для сьогоденної виконавської практики тремоло міхом здобуло впровадження у цій фантазії як перші кроки. На той час цей прийом, який був більш характерним для фольклорного інструментального музикування на гармонях в академічній баянній творчості застосовувався досить рідко.

Про це свідчить той факт, що композитор досить ретельно виписав у нотах технологію його виконання: «Прийом, при якому кожна восьма або чверть виконується протилежним рухом міху (п – розтиск, v – стиск). Пальці при цьому на однойменних залігованих нотах не знімаються. Так грати протягом 14-ти тактів (до тризвуків у правій руці). Для зручності виконання цієї частини необхідно мати стиснутий міх».

Ще однією новацією у цьому творі є використання автором прийому ковзання одним пальцем з однієї клавіші на іншу у швидких варіаційних викладеннях, про що свідчить розміщена в нотах авторська аплікатура. Таке ковзання може відбутися лише в умовах «сходин», тобто з клавіші, що є на вищерозташованому ряді, на клавішу нижчерозташованого ряду (наприклад, з f_{is} на g, або з e на f). Такий спосіб значно раціоналізує аплікатурні рухи, вивільняє можливості для інших пальців, оптимізує виконання віртуозно-дрібною фактури. Серед слабких сторін цього способу – складність досягнення штрихової, артикуляційної та інтонаційної

² Як відомо, використання гармоні (баяна) у мистецтві трієстих музик наприкінці XIX та у XX століттях набуває закономірного характеру. Часто цей інструмент брав на себе функцію усього ансамблю та самостійно обслуговував свята й масовки [3, 14].

рівності в пасажі на ділянці ковзання. Як відомо, цей прийом М. Різоль вперше використав під час здійснення виконавської редакції Сонати №1 Миколи Чайкіна (1944 рік) та користався ним як у власних творах, так і у своїй виконавській практиці загалом.

Фантазія завершується проведенням теми пісні, з якої і починався твір («Розпрягайте, хлопці, коней»), але на цей раз – в іншій тональності (соль мінор), у ритмічному збільшенні та не в повному проведенні (без повтору приспіву). Незважаючи на те, що Л. Понікарова визначає це проведення як скорочену репризу [2, 86], все ж таки перелічені музичні чинники цього матеріалу дають змогу характеризувати його лише як коду, яка на рівні усієї розгорнутої і масштабної композиції формує тематичну арку через увесь твір та «цементує» його форму-драматургію.

Як невеличка ремінісценція наприкінці твору вкрапляється нетривала прокрутка (повторення чотири рази) фрагменту-мотиву гопака, який звучав у творі раніше, що ще більше розширює масивну й розгорнуту коду. Така стрета, що розгортається на тлі витриманого тонічного басу з поступовим доданням до нього акорду-гармонії на бурхливій динамічній хвилі (від *p* й до *ff*), передвіщає скандування прикінцевих тутійних акордів домінанти й тоніки, чим і завершується цей масштабний твір.

Список використаної літератури

1. Димченко С. Микола Різоль – корифей українського баянного мистецтва // Українське музикознавство. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2000. – Вип. 29. – С. 260 – 270.
2. Понікарова Л. Баян в народно-інструментальном жанре Украины. – Х. : Торнадо, 2003. – 104 с.
3. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152 с.