

В.А. Чабан

***Баяннае мастацтва
ў Беларусі***



Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі

В.А.ЧАБАН

*Баяннае мастацтва ў
Беларусі*

(Пытанні тэорыі і метадалогіі
выканальніцтва)

*Дазволена Міністэрствам культуры
Рэспублікі Беларусь у якасці вучэбнага
дапаможніка для асістэнтаў-стажораў і
студэнтаў вышэйшых музычных
навуковых устаноў.*

Мінск 1997

УДК 786.8.478.071

Чабан В.А.

Баяннае мастацтва ў Беларусі. — Мн.:

Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 1997.

— 185 с.

ISBN 5-7815-0270-X

Рэцэнзенты:

Л.П.Касцюкавец, кандыдат мастацтвазнаўства,
прафесар БДАМ; *Т.П.Брагінец*, дацэнт БДАМ.

Друкуецца па рашэнні рэдакцыйна-выдавецкага савета
Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі.

Тэорыя баяннага мастацтва як і любога іншага віду творчай дзейнасці — аснова прафесійнага ведання. Усе яе бакі, пачынаючы з дэфініцый і канчаючы краевугольнымі палажэннямі, патрабуюць руплівай распрацоўкі. Без гэтага не можа быць паглыбленага рашэння ні змястоўных, ні фармальных бакоў творчасці. Найбольш важнымі і актуальнымі аўтару ўяўляюцца пытанні структурна-функцыянальнай дыялектыкі баяннага мастацтва ў Беларусі. Яны і складаюць змест дапаможніка.

Выданне адрасуецца перш за ўсё асістэнтам-стажорам, студэнтам музычных ВНУ, выкладчыкам музычных вучылішчаў і школ, а таксама чытачам, якія цікавяцца беларускай баяннай творчасцю.

Табл. 25. Нотных прыкл. 67. Бібліягр. 76 назваў.

ISBN 5-7815-0270-X

© В.А.Чабан, 1997

© *Арыгінал-макет*

Н.І.Копысава, 1997



I.

Прадмова

Аб надзённых пытаннях тэорыі і метадалогіі выканальніцтва на баяне

Баяннае мастацтва з'яўляецца значнай часткай агульнай музычна-інструментальнай культуры Беларусі. У апошнія дзесяцігоддзі яно зацвердзілася як феномен са шматлікімі рысамі асаблівага, што назіраецца ў змесце, ва ўласных формах выяўлення, у грамадскіх функцыях. Пастаўленыя аўтарам даследчыя задачы звязваюцца з раскрыццём унутраных тэндэнцый у працэсе развіцця беларускага баяна і растлумачваюцца істотным сацыяльным патрабаваннем: усведамленнем выканаўцамі-баяністамі адносінаў свайго мастацтва да рэчаіснасці і форм яе адлюстравання. Эфектыўнасць рашэння такіх задач пмат у чым залежыць ад тэарэтычных асноў, што вызначаюць змястоўныя напрамкі мастацтва, удакладняюць паняцццёвы апарат, паслядоўна класіфікаваны жанравы фонд, акрэсліваюць прынцыпы ідэйна-мастацкай арыентацыі, г. зн. усталёўваюць трывалыя веды, неабходныя для развіцця выканаўцы і дзеля асэнсавання многіх момантаў і элементаў творчасці.

Вынікам беларускага музыказнаўства з'яўляюцца шматлікія працы па гісторыі і тэорыі музычнага мастацтва. Але з іх па нейкай прычыне выключаны паважаныя народам, жыццяздольныя віды музычнай творчасці — выкананне на гармоніку-баяне. Не зжыта, на жаль, і меркаванне аб прастаце баяннага мастацтва. Да нядаўняга часу баян лічыўся інструментам фальклорным, які развіваўся на бытавым узроўні. Аднак жыццёвыя абставіны і вялікія творчыя намаганні дазволілі баяністам ажыццявіць якасны скачок да высокага прафесіяналізму. З'явіліся музыканты-прафесіяналы міжнароднага класа — салісты, ансамблісты, аркестранты, дыры-

жоры, кампазітары, грамадскія дзеячы, а таксама вучоныя, кіруючыя работнікі мастацтва і культуры, адзначаныя высокімі вучонымі і ганаровымі званнямі. У выніку інтэнсіўнай дзейнасці творчага актыву прафесіяналаў сфарміраваўся разнастайны па стылістыцы і жанрах рэпертуар, вырасла школа выканальніцкага майстэрства, сталі стварацца асновы выканальніцкай навукі, якія шырока прымяняюцца ў лекцыйных курсах і дэманструюцца на навуковых канферэнцыях.

Мноства думак па аптымізацыі творчасці існуе ў вуснай форме, чакае сістэматызацыі і даследчых абагульненняў. Навуковая база любога віду дзейнасці пачынаецца з тэрміналогіі, г.зн. з удакладненых паняццяў прадмета, з вызначэння яго структуры, класіфікацыі найбольш важных састаўных частак, усіх форм выразнасці і змястоўных напрамкаў. Менавіта такой неабходнасцю вызначылася тэматыка прапануемага чытачу зборніка.

У артыкуле *«Сучасны баяніст і сацыяльная характарыстыка яго творчасці ў Беларусі»* ставяцца пытанні сацыяльнага статусу беларускага баяннага мастацтва і яго функцый у грамадстве. Іх актуальнасць, практычнае і тэарэтычнае значэнне вызначаюцца сучасным узроўнем музычнага мастацтва ў цэлым, яго месцам і ролю ў складаных працэсах узаемаадносін мастацтва і грамадскасці. Калі размова ідзе аб грамадска эфектыўнай функцыянальнасці відаў мастацкай творчасці, то, натуральна, цікавымі і важнымі становяцца пытанні не толькі яго узаемаадносін з аўдыторыяй, але і гістарычнай прычыннасці станаўлення: дынамікі развіцця, шырыні мастацкага дыяпазону жанраў, складанасці механізмаў успрыняцця, універсальнасці ўплыву на чалавечую духоўнасць. Комплекс названых абставін звязвае баянны соцыум з праблемамі эстэтыкі, этыкі, псіхалогіі, мастацтвазнаўства, культуралогіі і іншых навуковых дысцыплін. Лагічная накіраванасць артыкула вызначаецца пастаноўкай пытання аб сацыяльна-гістарычнай дэтэрмінаванасці баяннага мастацтва ў савецкі час і грамадскай ролі музыканта-баяніста. Далей даецца тыпалогія функцый. Ажыццяўляецца разгляд форм выканальніцтва ў іх субардынацыі ў сувязі з шэрагам функцыянальных напрамкаў. Пэўнае месца адводзіцца высвятленню працэсу эвалюцыі баяннага мастацтва ад аматарска-бытавога музыцыравання да прафесійна арганізаванай творчасці. Закранаецца таксама праблема прафесійнай універсальнасці сучаснага баяніста, рознабаковасці яго творчых інтарэсаў, сацыяльнага статусу і прэстыжу ў Рэспубліцы Беларусь. Артыкул утрымлівае асобныя дыскусійныя палажэнні, якія могуць садзейнічаць далейшаму абмеркаванню даследавання сацыяльных праблем.

Прадметам артыкула «*Структурна-функцыянальныя асновы баяннага мастацтва*» з'яўляецца унікальны, гістарычна абумоўлены матэрыяльны комплекс разглядаемай музычна-інструментальнай сферы. Размова ідзе аб складанасці, тонкасці механізмаў музычна-інтанацыйнай матэрыялізацыі сродкамі баяна і баяннай тэхнікі, аб якіх трэба мець дакладнае уяўленне і выканаўцу, і кампазітару. Гэта непасрэдны матэрыял іх творчасці. У артыкуле вызначасца ўся арганалагічная структура інструмента, даюцца дакладныя вызначэнні функцыянальных сістэм яго канструкцыі ў песнай сувязі з гукатворчымі працэсамі.

Плённыя вынікі выступленняў беларускіх баяністаў на рэспубліканскіх і міжнародных конкурсах сведчаць аб значных дасягненнях у падрыхтоўцы высакакласных выканальніцкіх кадраў. Фармістам выхавання лаўрэатаў, канцэртуючых баяністаў і педагогаў з'яўляецца кафедра баяна, акардэона БелАМ. Яе творчы і педагагічны вопыт ужо дастаткова значны, каб стаць прадметам сур'ёзных навуковых абагульненняў. Такой задачы і прысвечаны артыкул «*Нягледзячы на «беларуская баянная школа» і тлумачэнне яго сутнасці*». У ім канкрэтызуецца шэраг асаблівасцяў сістэмы падрыхтоўкі баяністаў-прафесіяналаў у Беларусі і вызначаюцца некаторыя яе перспектывы.

У артыкуле «*Стылявыя напрамкі рэпертуару*» даследуецца змястоўная эвалюцыя беларускага баяннага рэпертуару, даецца яму эстэтычная ацэнка, раскрываецца рад спантаных і мэтанакіраваных тэндэнцый у працэсе яго гістарычнага развіцця; вызначаюцца перспектывы выканальніцкага мыслення баяністаў, якія ўяўляюцца не толькі ў назапашванні інтанацыйна-аналітычнага вопыту выканаўцаў, але і ў пашырэнні тэматыкі баянных твораў, узятай з гісторыі, жыцця і ўсяго духоўнага багацця беларускага народа.

Артыкул «*Параўнальны аналіз арганнага, фартэп'янага і баяннага інструментальных стыляў у ацэнцы магчымасцяў выканання поліфаніі*» высвятляе месца баяна ў шэрагу поліфанічных інструментаў. Тут выяўляецца адна з вядучых тэндэнцый баяннага мастацтва — яго поліфанізацыя за кошт музыкі, створанай у мінулыя стагоддзі, асабліва твораў І.С.Баха. У нараўнанні фактурных магчымасцяў некалькіх поліфанічных інструментаў выяўляюцца рысы агульнага і рознага, лагічна абгрунтоўваюцца магчымасці выканання на баяне музыкі Баха не толькі з пункту гледжання фактурнай дакладнасці, але і на ўзроўні самабытнай інтэрпрэтацыі, абумоўленай спецыфікай арганікі і тэхнікі баяннага мастацтва.

Важкую і арганічную частку дапаможніка складае разгорнуты артыкул «*Тэарэтычныя падставы і метадалогія выканальніцкага аналізу баянных твораў*». Ён змяшчае шэраг структурна-функцыянальных пытанняў пры выканальніцкіх падыходах да твора. Мэта ўпарадкаванай пастаноўкі гэтых пытанняў практычна відэавочная: стварэнне метадалагічна яснай аналітычнай сістэмы, якая б кіравала рухам творчай думкі вучня, заахвочвала мастацкі намер і пошук сродкаў яго рэалізацыі. Комплексна-аналітычная сістэма змяшчае поўны цыкл мастацкага даследавання твора ад агульнага яго агляду да закончана ўвасобленай ідэі. Увесь парадак асваення структуры тэксту ад тэхнічных спосабаў выканання да змястоўна-мастацкай інтэрпрэтацыі падзяляецца на шэраг аспектаў — тэксталагічны, тэарэтычны, тэхналагічны і эстэтычны. Ён паслядоўна сістэматызуе выканальніцкас мысленне, поўнасьцю забяспечвае арыенцыры як у станаўленні змястоўнай мэты, так і ў пошуку пэўных сродкаў увасаблення.

Пастаўленыя і раскрытыя ў дапаможніку тэарэтычныя пытанні з'яўляюцца важнымі ў мэтах асэнсавання праблем, якія сёння стаяць у беларускім баянным мастацтве. Аднак яны адлюстроўваюць далёка не ўсе істотныя бакі яго інтэнсіўнай эвалюцыі. Каб запоўніць прабелы ў тэорыі выканальніцтва патрэбен пошук некалькіх даследчыкаў, а то, можа, і цэлага калектыву. Пачатак у гэтай справе пакладзены. Ён сведчыць, што за плячыма беларускіх баяністаў ёсць пэўны, няпросты шлях самасцвярджэння, а наперадзе многа спраў удасканалення і пашырэння.

II.

Сучасны баяніст і сацыяльная характарыстыка яго творчасці ў Беларусі

Сацыяльная прырода баяннага мастацтва і яго спецыфіка бяруць вытокі ў нетрах славянскай народнай творчасці, пра што сведчыць гісторыя гармоніка-баяна. На ўсіх яе этапах баян існуе як самы даступны і масавы музычны інструмент. Да яго цягнуліся прапавітыя рукі там, дзе адзінай музычнай крыніцай была народная песня, а зараз жыве ўсюды, дзе працякае развітое мастацкае жыццё. Выразныя магчымасці грамадска-функцыянальную годнасць гэтага інструмента дакладна вызначыў А.В.Луначарскі: «...У гэтай невялікай скрынцы, у гармоніку зберагаецца багацце музыкі. Тут, і найшырэйшая удаласць, і размах жыццёвай энергіі...тут магчымасці самага сапраўднага выказвання свайго смутку, выказвання адвагі, з якой чалавек ідзе, рызыкуючы сваім жыццём на заваёвы сваёй будучыні. Усё гэта спіць у гармоніку, але можа і павінна быць разбуджана. Гарманісты ў нашай краіне дапамагаюць нам увесці дзесяткі тысяч людзей у тое царства гармоніі, дзверы якой адкрывае гармонь у царства, дзе грываюць аркестры, дзе спяваюць хоры, дзе раздаюцца галасы абучаных спевакоў» [29, с.380].

Луначарскі не памыліўся. Яго прарокія словы здзейсніліся. У выніку шматлікіх конкурсных аглядаў творчасці народных музыкантаў, папулярных у СССР у 20-я гады, віртуоз-гарманіст стаў значнай грамадскай фігурай. Ён атрымаў дзяржаўную падтрымку, калі аказаўся гатовым выконваць асветніцкі сацыяльны заказ. Больш таго, за некалькі наступных дзесяцігодзяў ён дапоўніў гэту ролю стварэннем свайго самастойнага, эстэтычна развітога

мастацтва, што цалкам пацвярджае яшчэ адно прадказанне Луначарскага: «...Гармонь, адна з першых ступеняў музыкі, можа развіцца і набыць тое значэнне, якога яна ніколі не мела да гэтай пары...» [29, 380]. І далей: «...Безумоўна, чалавек, які авалодаў гармонікам, авалодвае вядомымі ўменнямі, і гэта можа заахвоціць яго або да віртуознага выкарыстання гэтага інструмента (а віртуоз на гармоніку — гэта, вядома, ёсць музычная велічыня), ці перавядзе яго ў іншую, больш складаную і высокую сферу інструментальнай музыкі...» [29, 393].

Такім чынам, ужо к пачатку 30-х гадоў былі ясна вызначаны два асноўныя напрамкі дзейнасці гарманіста-баяніста: музычна-асветніцкі і самакаштоўны мастацка-творчы. У іх рэчышчы і ажыццяўлялася шматгранная функцыянальнасць баяннай творчасці. Тут знайшлі сваё месца пазнавальная, рэпрадуктыўная, эстэтычная, выхаваўчая, камунікатыўная і многія іншыя (асноўныя і спадарожныя) функцыі.

Працэс грамадска-функцыянальнай эвалюцыі баяннага мастацтва паказвае, што яго рух ад аматарска-бытавога музыцыравання да прафесійна арганізаванай творчасці на самой справе ёсць настойлівае імкненне да высокіх жанраў і выканальніцкага майстэрства у раскрыцці іх змястоўнасці. Менавіта шляхам прафесійных дасягненняў выканаўцаў і асабліва салістаў развівалася тое, што зараджалася ў народным мастацкім жыцці. Не сныняючыся на ўсіх гістарычных этапах функцыянальнага развіцця мастацтва гармоніка-баяна (калі, напрыклад квітнела толькі забаўляюча-бытавая функцыя гармоніка), закранем пытанне выніку гэтага працэсу: разгледзім с у ч а с н у ю грамадскую асобу выканаўцы-баяніста.

Творчая яго універсальнасць узнікла на глебе двух важных умоў. Па-першае, гэта добра прадуманая дзяржаўная сістэма прафесійнай падрыхтоўкі; па-другое, вядомыя інструментальна-выразныя якасці баяна.

Прайшоўшы чатыры ступені музычнай адукацыі (дзіцячая музычная школа, музычнае вучылішча, вышэйшая навучальная ўстанова, аспірантура), баяніст авалодвае навукова-творчым патэнцыялам, цалкам дастатковым для стваральнай дзейнасці, спрыяльнай новым мастацкім адкрыццям ва ўсіх формах выканання, у педагогіцы, навуцы (тэорыі, гісторыі, методыцы баяннага мастацтва, у дырыжыраванні). Вышэйшая акадэмічная адукацыя дазваляе таксама пераарыентавацца на шлях

кампазітарскай творчасці (на гэта паказвае значная колькасць баяністаў — членаў саюза кампазітараў РБ)¹!

Са свайго боку, канструкцыя баяна прадстаўляе музыканту вялікі выбар форм выканання, небывала шырокую жагравую разнастайнасць. Менавіта яна дазваляе неабмежавана пашыраць рэпертуарны кругазгляд, а такім чынам асэнсоўваць музычнае мастацтва ўсебакова, ва ўсіх яго стылявых паказчыках — гістарычным, нацыянальным, інтанацыйна-інструментальным і інш.

Пры ўсёй інструментальна-стылявой самастойнасці баяна ў інтанаванні на гэтым інструменце можна ўлавіць скрытыя ўплывы іншых інструментальных сфер — грыгарыянскую веліч аргана і камерна-салонную вытанчанасць клавесіна, дынамічна гібкую кантылену скрыпкі і фактурнае багацце фартэпіяна, тэмбравую разнастайнасць аркестра і адкрыта шчырую манеру народных спеваў.

Універсальныя асаблівасці гучання сталі арганічнымі ў баянным мастацтве не адразу і не самаадвольна, а перш за ўсё ў выніку глыбокіх творчых пошукаў і працяглага выснявання сольнай формы выканання — самай складанай і важнай. Кожны саліст як з'ява (баяніст таксама не выключэнне) — гэта унікальны і шырокі комплекс артыстычнай таленавітасці, інтэлекту і шматаспектнай музычнай падрыхтоўкі. Валодаючы баянам, саліст у «паядынку» з канцэртнай залай прыцягвае увагу слухачоў, падобна аркестру, на працягу некалькіх гадзін, і гэты час можа пралятаць як імгненне. Думаецца, каузальнасць такога магнетызму ў значнай меры крыецца ў інструментальных якасцях, спрыяльных для шматграннага артыстычнага пераўвасаблення. Дзякуючы ім, выканаўца можа

¹ Сацыяльна-гістарычная абумоўленасць станаўлення мастацтва гармоніка-баяна і грамадскі стан выканаўцаў дакладна даследуюцца аўтарам і падаюцца ў асобнай манаграфіі, дзе асвятляюцца пытанні: характар жыццёвых абставін і грамадскіх функцый мастацтва гармоніка-баяна на пачатковым этапе яго гісторыі; функцыянальныя адносіны гармоніка да рэчаіснасці; класіфікацыя фальклорных жанраў, вызначаных у плыні беспісьмовага перыяду і атрымаўшых развіццё далейшых перыядаў мастацтва гармоніка. Гл. *Чабан В.А.* Русская народная музыка — интонационно-стилистический базис становления искусства гармоника-баяна: Исследование. М., 1986. 192 с. Деп. в НИО «Информ-культура». 15.11.1986. № 1282.

стварыць той ці іншы эмацыянальны стан, разгарнуць перад слухачом шырокую і зменлівую панараму вобразна-інтанацыйных сфер.

Баянная фактура з яе тэмбравым шматабліччам як найважнейшы матэрыял творчасці рашаюча ўздзейнічае на станаўленне вобразна-інтанацыйных падзей: тут маналагічнае, дыялагічнае і больш складаныя (шматлінейныя) выяўленні думак і пачуццяў. Саліст мноствам выразных сродкаў каардынуе розныя фактурныя пласты, выстаўляючы іх на пэўны план, накіроўвае ўвесь сімулятанны працэс, даючы кожнай сэнсавай лініі сваю інтанацыйную афарбоўку. Усё гэта нагадвае тэатральнае дзейства, дзе падключаюцца новыя вобразы-персанажы, якія сканцэнтраваны ў адных руках музыканта і кіруюцца адзіным яго мысленнем.

Такім чынам, мы падышлі да галоўнай мастацка-творчай і, у выніку, эстэтычнай функцыі. Толькі яна дае рух мастацтву, стымулюе новыя дасягненні ў яго змястоўнасці, пашырае вобразныя сферы, аказваючы свае ўплывы на мастацкую свядомасць слухачоў. Эстэтычная функцыя музыканта па інтанацыйна-выразнай сутнасці аналагічная функцыі драматычнага акцёра. Яна мяркуе стварэнне жывой, адушаўлёнай гукавой матэрыі з адлюстраваннем пэўнага стану ці шэрага духоўных станаў. І чым больш праўдзівы, значны па думцы, псіхалагічнаму перажыванню музычны вобраз, тым мацней яго ўздзеянне на светаногляд акаляючых. Тут эстэтычная функцыя змыкаецца з пазнавальнай. А гэта значыць, што ў даступнай ігравой форме вобразы рэчаіснасці адкрываюць людзям новы мастацкі свет. Чым аб'ёмней вобразныя сферы, тым багацей свядомасць і духоўны вошпыт. Чым паўней яднанне з мастацтвам, тым шырэй разуменне жыцця.

Зразумела, багацце інтанацыйнага зместу сучаснай баяннай музыкі, сканцэнтраванае ў яе рэпертуарных напрамках, стылявой разнастайнасці, ахоплівае перш за ўсё славянскі вектар духоўных канцэптаў. Але не менш шырокія далягальды пазнання назіраюцца ў запазычанай шматвяковай заходнеўрапейскай музыцы. Тут засяроджаны многія жыццёвыя бакі: эстэтычны, этычны і псіхалагічны, уласцівыя пэўнай нацыі, сацыяльнай групе, адной асобе.

Гістарычны вопыт мастацтва гармоніка-баяна паказаў, што працэс пазнання ў ім працякае няспынна, інтэнсіўна і мае эвалюцыйны характар. На пэўным этапе развіцця баяннага рэпертуару пералажэнні выконваліся рэнрадуктыўна, г.зн.,

запасычаныя з іншых інструментальных сфер творы масава тыражыраваліся на баяне, не наднарадکوўваючыся нейкім самастойным творчым канцэпцыям.

Такая рэпрадуктыўная функцыя, маючы хаця і малы творчы каэфіцыент, усё ж стымулявала развіццё мыслення народных музыкантаў, прыводзіла да знікнення ці аслаблення адных, паяўлення ці ўзмацнення іншых структурных утварэнняў мастацтва (напрыклад, распаўсюджанне выбарнага мнагатэмбравана баяна). Паступова пашырыўшы стылявы дыяпазон жанраў, яна абумовіла адбор высокамастацкіх прафесійных каштоўнасцяў у творчасці гарманістаў-баяністаў, накіравала баян у чыста мастацкую творчасць і зацвердзіла прафесійна-канцэртную функцыю. Гэта ў сваю чаргу прывяло да асэнсавання пералажэнняў у самастойным мастацка-канцэптуальным плане.

Пералажэнні як рэпертуарны напрамак мелі выключна важнае пазнавальнае значэнне пазней, у перыяд станаўлення сур'ёзнага арыгінальнага рэпертуару. Гэта стымулявала музычную пісьменнасць у сферы гармоніка, вызначыла новыя шляхі баяннай кампазітарскай творчасці (з'явіліся развітыя акадэмічныя жанры), разам з тым павысіла тэхнічнае і інтэрпрэтацыйнае майстэрства. Сольная форма сённяшняга баяннага мастацтва падышла да той ацэнкі, калі роля мастацка-канцэптуальнай функцыі вызначаецца магчымасцю самастойнага абагульнення з'яў імгненных і эпяхальных, асабістых і агульназначных. Інтанацыйна выяўленая канцэпцыя сёння ёсць галоўны і неабходны вынік акадэмічнай баяннай творчасці, дзе канцэнтруюцца пачуццёвы, ідэйны і геданістычны змястоўныя бакі.

З аднаго боку, аб'ектыўным функцыянальным законам любога мастацтва з'яўляецца імкненне да самаразвіцця, і варта падкрэсліць інтэнсіўнасць асіміляцыі вечных класічных каштоўнасцяў, з якіх чэрпаецца вопыт вялікай эстэтычнай сілы; з другога — жаданне ўздзейнічаць на чалавека, на грамадскае асяроддзе, быць адным з яго эмацыянальных рэзанаўтараў. Першая тэндэнцыя, грунтуючыся на засваенні апрабаванага часам мастацкага вопыту, і другая — на эвалюцыяніруючым жыццёвым змесце, хоць і не без супярэчнасцяў, спалучаюцца ў сучасным баянным мастацтве і з'яўляюцца найважнейшымі крыніцамі развіцця. Дзякуючы ім, баян як від музычна-інструментальнай творчасці замацоўвае сваю жыццяздольнасць, памнажае мастацкія задачы і сёння падышоў да

вышэйшай інтэлектуальнай інстанцыі — філасофскага самаасэнсавання. У найбольшай меры філасофская праблематыка закранае яго змястоўную сферу. І выпякае яна перш за ўсё са светапоглядных з'яў баянных кампазітараў трох апошніх дзесяцігоддзяў.

Значным аказалася пашырэнне рэпертуару за лік інтэрпрэтацый іншай інструментальнай класікі лепшымі сучаснымі баяністамі. Іх творчасць, як вядома, прызнана не толькі ў Еўропе, але і за яе межамі. Філасофскі падыход, увайшоўшы ў баяннае мастацтва як посьбіт жыццёвага вопыту, чалавечай мудрасці, высокай мастацкасці, сведчыць аб сацыяльнай значнасці гэтай формы творчага мыслення.

Сольнае выканальніцтва ў якасці каштоўнаснай сістэмы як аснова прэстыжу неадназначнае. Яно падзяляецца на некалькі ступеняў, адпавядаючых запросам той ці іншай сацыяльнай групы. У сувязі з тым, што на мастацкіх паказчыках найбольшай вагой валодае гэтая форма выканальніцтва, баяністы, дасягнуўшы ў ёй поспеху, натуральна карыстаюцца вышэйшай прэстыжнасцю. Ім звычайна прадстаўлена філарманічная спэна з правам сольных канцэртаў. Гэта грамадска прызнаныя музыканты, сярод якіх народныя і заслужаныя артысты, заслужаныя дзеячы мастацтваў. На такой жа ступені знаходзяцца высакласныя навукова-педагагічныя кадры — дактары і кандыдаты мастацтвазнаўства, прафесары, дацэнты.

Намаганнімі вучоных выканальніцкая і кампазітарская творчасць атрымліваюць кваліфікаванае суправаджэнне, без якога немагчыма эфектыўнае рашэнне надзённых і перспектывных задач мастацкай практыкі, выхаванне новых пакаленняў музыкантаў. Выканаўцы сольных канцэртных праграм — артысты філармоніі, выкладчыкі-вучоныя, аспіранты і студэнты Беларускай акадэміі музыкі складаюць акадэмічнае асяроддзе баяннага мастацтва. Усё ў ім падпарадкавана навуковай арганізацыі і з'яўляецца часткай адзінай сістэмы вышэйшай музычнай адукацыі. Гэта асяроддзе на сённяшні дзень мае адносна вузкую слухацкую аўдыторыю.

Прадметам і асноўным зместам творчасці тут з'яўляецца сур'ёзная музыка, на жаль, не ва ўсёй паўнаце раскрытая перад шырокай грамадскасцю. Бадай гэта і заканамерна. Многае ў ёй абумоўлена інфарматыўнай складанасцю, успрыманне якой толькі эмацыянальным шляхам недастакова. Для адэкватнай ацэнкі твора і яго інтэрпрэтацыі яна патрабуе пэўных ведаў і разумовых намаганняў. Таму ў справе пашырэння кола

аматараў сур'ёзнай баяннай музыкі важнымі з'яўляюцца ініцыятывы мастацтвазнаўцаў у навукова-папулярнай лектарскай практыцы, асвятляючай сэнс многіх з'яў як у рэпертуары, так і ў формах яго выканання. На кафедры баяна-акардэона Беларускай акадэміі музыкі пачатак такой практыкі ўжо пакладзены, але ён патрабуе значнага развіцця.

У адрозненне ад сольнай больш распаўсюджанымі і даступнымі масаваму суб'екту творчасці з'яўляюцца ансамблевая, аркестравая і акампаніруючая формы выканальніцтва.

Рэспубліка Беларусь мае звыш 500 музычных школ. У кожнай з іх клас баяна налічвае некалькі дзесяткаў баяністаў. Найбольш адораныя вучні выступаюць у якасці салістаў¹. Таксама ў школах дзейнічаюць ансамблі і аркестры баяністаў, дырыжорамі якіх выступаюць выпускнікі музычных ВНУ ці вучылішчаў. Педагагічныя кадры для ДМШ рыхтуе Беларуская акадэмія музыкі, Мінскі інстытут культуры, 10 музычных вучылішчаў, музычныя факультэты пры педагагічных інстытутах у Мінску, Віцебску, Гродне, Гомелі, Магілёве, шэраг музычна-педагагічных, культурна-асветных вучылішчаў, вучылішчы мастацтваў. Тысячы калектываў мастацкай самадзейнасці ў Рэспубліцы Беларусь укамплектаваны баяністамі-акампаніатарамі. Урокі спеваў, танцаў, харавыя запяtkі, розныя формы правядзення вольнага часу ў сетцы грамадска-адукацыйных школ таксама праходзяць пад баянны акампанемент. Шырока распаўсюджаны баян у Палацах і Дамах культуры, Палацах пазашкольнага выхавання, дашкольных дзіцячых установах.

Такая масавасць, функцыянальная разнастайнасць запярджаюць баян як форму выяўлення і развіцця музычных талентаў, садзейнічаюць эфектыўнаму развіццю культуры. Дзесяткі кампазітараў (членаў Саюза кампазітараў РБ), дырыжоры, кіраўнікі прафесійных творчых калектываў і музычных навучальных устаноў уліліся ў шэрагі творчай інтэлігенцыі і сталі яе нацыянальнымі гонарам.

Коротка аб суадносінах баяннага мастацтва і публікі. Сучасны слухач не толькі прыватная індывідуальнасць, але і залежная ад жыцця і культуры асоба. Таму з мастацтвам

¹ Рэпертуарнай асновай сольнай канцэртнай практыкі вучняў ДМШ у большасці з'яўляюцца лёгкія па зместу жанры (як класічныя, так і сучасныя). Значнае месца займаюць таксама апрацоўкі народных песняў і танцаў, эстрадная музыка.

яго звязвае і патрэбнасць пераадолення эмацыянальнага дэфіцыту, і цяга да жанраў, маючых агульназначныя каштоўнасці, якія адказваюць на многія асабістыя пытанні. Складаны свет сучаснай рэчаіснасці нараджае вялікую колькасць прыхільнікаў сюжэтнага, духоўна напоўненага мастацтва, якое спрыяе ўсведамленню быцця. Менавіта такая патрэбнасць узнікае тады, калі штодзённае жыццё перапоўнена эмоцыямі і патрабуе заспакаення, асэнсавання, г.зн. работы інтэлекту, адмежаванага ад працы і быту. І ў такіх умовах дыялог мастацтва са слухачом атрымлівае магчымасць замяшчэння рэальнасці ідэальнай марай, руху да духоўнага аднаўлення і звяртання зноў да рэальнасці. Асоба баяніста-выканаўцы павінна быць гатова да такога дыялогу. Тым больш што баянны рэпертуар ужо ў дастатковай меры мае высокія жанры. Адначасова адначым: папулярнасць баянных твораў, якія нясуць чыста эмацыянальны характар, значна большая, што не варта разумець толькі як праяўленне неразвітага мастацкага густу. Хутчэй гэта спецыфічнае жаданне яркіх эмацыянальных раздражняльнікаў, геданістычных каштоўнасцяў, якія не заўсёды спаўна маюцца ў інтэлектуальна арыентаваных творах.

Аднак, і сур'ёзныя, і забаўляючыя жанры маюць многа функцыянальных кропак сутыкнення. Больш таго, музычная ўспеха можа стаць не перашкодай сувязі масавай публікі з высокім мастацтвам, а яго прадпасылкай, стымулам і ў выніку — шырокай дэмакратызацыі ў асяроддзі шматлікіх аматараў баяна.

Беларуская акадэмія музыкі выпускае штогод каля дваццаці баяністаў, з колькасці якіх вылучаюцца два-тры ярка адораныя, добра падрыхтаваныя салісты. Яны нярэдка становяцца лаўрэатамі рэспубліканскіх конкурсаў, здольныя да інтэнсіўнай канцэртнай дзейнасці, дастаўляючай публіцы сапраўдную эстэтычную асалоду. На жаль, прадэманстраваны на дзяржаўных экзаменах у Акадэміі пік творчых магчымасцяў нярэдка хутка зніжаецца. Значная іх частка застасца незапатрабаванай. Найтанчэйшае майстэрства пачынае губляцца, марнай аказваецца шматгадовая самаадданая праца.

Прычын некалькі: непаўнацэнная арганізацыя канцэртнага жыцця, недаацэнка функцыянальных магчымасцяў баяна, адсутнасць сацыяльных умоў для паспяховай дзейнасці яркіх музыкантаў. Аб талентах неабходна добра клапаціцца. Толькі ва ўмовах матэрыяльнай свабоды яны могуць самааддана працаваць і далучаць людзей да захапленняў сваёй душы. У

нашай рэспубліцы адораным баяністам неабходна палегчыць шлях да прызнання, адносіцца да іх з большым даверам, акружыць добразычлівацю, і вынікі хутка з'явяцца. Свабодныя ад лішніх жыццёвых клопатаў, яны здольны да шырокага паказу сваёй творчасці.

Сотні гарадоў нашай рэспублікі на базе музычных вучылішчаў і школ маюць свой ачаг музычнага жыцця. Але паяўнасць кампактнай, фінансава самастойнай ці спансiруемай канцэртнай арганізацыі з пэўнай колькасцю ў ёй музыкантаў высокага класа, якія б карысталіся прэстыжам і дастойнай матэрыяльнай падтрымкай, не было б залішнім. Такая будучыня, несумненна, наступіць. Гарантыя таму — незнішчальная цікавасць таленавітай і мошай духам моладзі да прафесіі музыканта-баяніста. Штогод, вытрымліваючы цяжкія конкурсныя выпрабаванні і пераадольваючы сучасныя жыццёвыя цяжкасці, юнакі і дзяўчаты палка імкнуцца аказацца ў ліку студэнтаў БДАМ. Усе яны — выхадцы з сем'яў рабочых, сялян, працоўнай інтэлігенцыі — упеўненыя ў выбары свайго прафесійнага шляху. Баяніст быў і ёсць неадрыўная частка народа. Народнасць — галоўная стылявая рыса баяннага мастацтва, бо баян — адзін з галасоў народа.



III. Структурна-функцыянальныя асновы баяннага мастацтва

Найбольш тыпічныя асаблівасці мастацтва гармоніка-баяна адлюстроўваюцца ў наступным яго вызначэнні: *гістарычна абумоўленая агульнасць інструментальна-выразных сродкаў языковай клавэшна-пнеўматычнай арганікі¹, мануальнай тэхнікі, музычна-інтанацыйнага зместу, які эвалюцыяніраваў ад фальклорна-творчых традыцый да развітой прафесійна-акадэмічнай творчасці*. Такое тлумачэнне нагадвае, што баянная творчасць, як і ўсе віды мастацтваў, не можа разглядацца ў адрыве ад праблематыкі двух дыялектычна ўзаемазвязаных бакоў – *зместу і формы*.

Умоўная мысленная дыферэнцыяцыя гэтых катэгорый арганізуе: па-першае, лагічную паслядоўнасць нагляданняў за працэсам нападўнення гукавых форм музычным зместам; па-другое, абумоўлівае выяўленне унутраных супярэчнасцяў, у выніку якіх старыя формы ў музычна-інструментальным мастацтве мадыфікуюцца, або зусім знікаюць над дамінуючым уплывам новага зместу.

Найбольш шырокімі катэгорыямі, якія адлюстроўваюць фар-

¹ *Арганіка* (грэч. *organum* прылада, інструмент; музычны інструмент; *organicus* механічны, машынны; музычны, п'явучы, спяваючы; *organarius* музыкант-інструменталіст) – унутранае ўпарадкаванне, канструкцыя музычнага інструмента як арганічнай сукупнасці функцыянальных сістэм, вузлоў, дэталей. *Арганалогія* – навука аб музычна-інструментальнай арганіцы.

мальную структуру мастацтва гармоніка-баяна¹, выступаюць *арганіка і інструментальная тэхніка*. Першая ёсць матэрыяльна-умоўная данасць музычна-інструментальнага стылю², незалежная ад суб'ектыўных намераў выканаўцы. Другая – працэсуальна-творчая – з'яўляецца спосабам музычнага выяўлення. Абедзве катэгорыі – мэтазгодныя матэрыяльныя перадумовы мастацкага выніку – другасныя ў адносінах да зместу, г.зн. да музычна-інтанацыйнай сферы. У сваю чаргу, музычна-інтанацыйная сфера мяркуецца як з'ява, дзе ў цесным злішці ўзаемадзейнічаюць змест і форма: *інтанацыя* ёсць элемент музычнага вобраза (ідэйна-эмацыянальны сэнс, які адлюстроўвае і пераўтварае рэчаіснасць); *інтанацыя* таксама і форма выяўлення пачуцця і думкі (сукупнасць сродкаў музычнай выразнасці). Гэтыя шырокія элементы структуры, маючы кожны сваю субструктуру, азначаюцца трыма катэгорыямі: *арганалогіяй, тэхналогіяй, інтаналогіяй*.

1 Нараджэнне феномена ў сферы інструментальнай музыкі – мастацтва ігры на ручным гармоніку – адносіцца да 1822 г., калі нямецкі вынаходнік Х.Бушман (1805–1864) стварыў свой прынцып атрымання гуку з хістанняў металічнай пласцінкі. Сутнасць гэтага адкрыцця зводзіцца да падпарадкавання скорасці руху паветранага патоку (узбуджальніка гуку) непасрэдна волі выканаўцы: гук ва ўсіх фазах свайго жыцця пачэння (пачатку – стацыянарнай часткі – заканчэння) стаў дынамічна кіруемым. Унікальнасць новага музычнага інструмента і каштоўнасць яго канструкцыі вызначыліся магчымасцю дынамічных працэсаў унутры працягласці тону, г.зн. у стацыянарнай частцы, што абумоўлівае ў інтанаванні разнастайнасць філіроўкі. Свае асаблівасці маюць таксама моманты пачатку і заканчэння гуку. Гэта дынамічная, артыкуляцыйная, акцэнтная шматварыянтнасць, дасягасмая з дапамогай мануальнай тэхнікі мехавядзення. Разам з тым прынцып канструкцыі самога корпуса інструмента стаў асновай не толькі для далейшага вынаходніцтва і ўдасканалення мануальных механізмаў, але і ўзбагачэння сродкаў музычнай выразнасці, спосабаў развіцця музычнай ткаціны.

2 Яго спецыфіку ці тыпічнасць у агульным сінтэзе музычнага мастацтва вызначаюць тры сутнасных уласцівасці стылю: 1) матэрыял творчасці; 2) тэхніка, адольваючая інерцыю матэрыялу; 3) вынік творчасці, г.зн. рэпертуарны фонд з яго разнастайным зместам.

І. АРГНАЛОГІЯ

Арганалагічная структура баяна разглядаецца ў песнай сувязі з працэсам музычнага выяўлення. Кожная з сістэм арганікі выконвае пэўна значныя функцыі, па-свойму аказваючы ўплыў на выразныя якасці музычнага інтанавання. Разгледзім матэрыяльны комплекс сродкаў выразнасці, складзены ў ходзе гісторыі развіцця мастацтва гармоніка-баяна.

Асноўныя функцыянальныя сістэмы інструментальнай арганікі баяна

1. Сістэма гукаўтварэння

Табліца 1

1	2	3	4	5
Планка	Голас (металічны, вібрыруючы язычок)	Заклёпка	Лайка (лайкавы праёмны клапан)	Рэза- натарная камера

2. Сістэма гукагенерацыі¹ і гукакіравання

Табліца 2

1	2	3	4
Паветраводны кірунак: а) паветраны праход (рэ- занатарная разетка) б) поласць рэзанатар- най камеры і мехавага рэзервуару	Паветраны струмень -- генератар і каталіза- тар сілы гуку	Складаны ру- хомы, з пера- менным аб'- ёмам павет- ранай масы мех — кіру- емы механізм які забяспеч- вае энергію паветранага струменю	Клавіятурны механізм (4-мануальнае размер- каванне клавішаў гу- карадаў для пра- вай і левай рукі. Чатыры мануалы: а) правы 4-5-радны; б) левы басовы 2-радны; в) левы выбарны 3-4-радны; г) левы гатовавы- барны 4-радны

¹ Генерацыя — ператварэнне механічнай энергіі ў гукавую.

3. Сістэма тэмбравай мутацыі (рэгістроўкі)

Табліца 3

1	2	3	4
Тэмбравая ка- мера з дадат- ковымі рэза- натармі («ла- маная» дэка)	Рэгістравы механізм (рычажны ці валі- кавы)	Рычагі пера- ключэння рэгістраў (рэгістра- вая план- ка)	Натуральная дынаміч- ная, тэмбравая роз- насць гучання чатырох мануалаў, абумоўленая розным станам рэзапа- тараў унутры корпуса баяна

Музычна-інтанацыйная функцыя сістэм інструментальнай баяннай арганікі

1. Канстантная сістэма гукаўтварэння забяспечвае фізічныя (базісныя ў адносінах да сістэмы гукакіравання) ўласцівасці музычнага гучання, вызначаючыя акустычныя якасці гучу:

Табліца 4

1. Высата.	2. Сіла.	3. Тэмбр
------------	----------	----------

2. Сістэма гукагенерацыі і гукакіравання забяспечвае працэсуальныя характарыстыкі музычнага гучання-інтанавання:

Табліца 5

1. Наўмысна выразны пачатак гучу.
2. Працяг гучу (часовае жыццё тону).
3. Наўмысна выразнае заканчэнне гучу.
4. Рэгуляцыя сілы гучання (дынамічная змяняльнасць тону).
5. Вядзенне гучу.
6. Стварэнне артыкуляцыйных адленняў (штрыхоў, акцэнтаў — усёй шкалы сувязі і расчленення гучаў).
7. Змена высаты меладычнага контуру.

8. Скорасць руху тонаў.
9. Мабільнасць фактурных змяненняў – разнастайнасць відаў і параметраў фактуры (манодыя, гамафонія, гетэрафонія, поліфанія, гарманічны фанізм, высотна-рэгістравы, часовы і глыбінны параметры).

3. *Сістэма тэмбравай мутацыі (рэгістройкі)* вызначае асаблівыя рысы інтанацыйна-тэмбравай культуры выканальніцтва на гармоніку-баяне, дае магчымасць «інструментальнасці» ў працэсе інтанавання:

Табліца 6

1. Політэмбравасць (абагульненае гучанне пры сумяшчэнні тэмбраў).
2. Тэмбравая супастаўленні.
3. Варыянты тэмбравых адценняў.
4. Дынамічная рознасць ліній фактуры, абумоўленая розным размяшчэннем рэзанатараў унутры корпуса баяна.
5. Тэмбральная рознасць ліній фактуры, абумоўленая характэрнымі прыгукамі (фармантамі).

Структура інструментальнай арганікі вызначалася ў доўгатэрміновым працэсе ўдасканалення вузлоў і механізмаў і як матэрыяльная аснова мастацтва гармоніка-баяна, што уяўляе сабой унікальны спецыфічны комплекс сродкаў музычнай выразнасці.

II. ТЭХНАЛОГІЯ

Выканаўчая баянная тэхніка генетычна звязана з інтанацыйна-творчымі працэсамі і выяўляецца ў тэхналагічнай структуры. Яе элементы падаюцца як гістарычна ўстаноўленыя формы мэтазгодных рухальных дзеянняў. Гэта віды тэхнікі, прыёмы, спосабы і прынцыпы аптымальнай фізічнай арганізацыі гукавога матэрыялу, пераадолення яго інерцыі з мэтай перадачы тых мастацкіх намераў, якімі кіруе свядомасць творчай асобы.

У тэхналагічнай структуры вызначаюцца кантрастныя рысы асаблівага ў мастацтве гармоніка-баяна, што адрознівае яго ад ін-

шых інструментальных стыляў. У першую чаргу адзначым разгрупаванасць сучаснай баяннай тэхнікі на чатыры каардынацыйныя лініі тэхнічных аперацый. *Першая* – мануальная, звязаная з тэхнікай валодання клавіятурамі, рашаючая выразнасць гукавысотных суадносін тонаў, тунэ, артыкуляцыі, фактуры. *Другая* – мехарухальная – яе прэрагатыўная функцыя: дынамічная рэгуляцыя на ўсіх узроўнях¹. Важную ролю яна іграе таксама ў акцэнтаўцы, інтанацыйна-каларыстычных (санорных) эфектах². *Трэцяя* – лінія мануальных пераключэнняў рэгістраў, ад якіх залежаць тэмбравыя якасці гучання. *Чацвёртая* – данаможная лінія надбародачных пераключэнняў рэгістраў.

Увесь комплекс тэхнічных дзеянняў (акрамя дапаможных ліній пераключэнняў рэгістраў) ажыццяўляецца мануальна. Пры гэтым функцыі рук адрозніваюцца складанасцю і інтэнсіўнасцю рухальнай нагрузкі.

Калі правая выконвае аднародны від работы і занята толькі тунэ і фактурай, то левая знаходзіцца ў пастаянным шматлінейным дзеянні: мышыцы пляча і прадплечча ажыццяўляюць рух меха, мышыцы кісці і пальцаў дзейнічаюць на трох мануальных сістэмах (басовай, выбарнай, гатова-акордавай).

Разам з тым рух левай рукі на разжым ці зжым адбываецца ў трох плоскасцях (гарызантальнай, вертыкальнай і дугападобнай). *Нельга, аднак, сцвярджаць, што рух левай рукі толькі вертыкальны ці гарызантальны. Ён надпарадкаваны складанай сістэме вуглоў і ратацый, таму што напрамкі меху не строга гарызантальныя, а дугападобныя.* Таму і гаварыць аб вертыкалі ці гарызанталі ў арыентацыі левай рукі баяніста можна толькі ўмоўна. Напрамкі рухаў прадплечча і пальцаў датычацца больш да гарызантальнай восі, кісці – да вертыкальнай.

Пры складаным комплексным руху левай рукі ігравы апарат правай функцыянуе на адносна ўстойлівай вертыкальнай плоскасці. Кісць левай рукі, маючы зыходны поўпранацыйны стан з поўным разжымам меха, паварочвацца ў натуральны суінанцыйны стан. Пранацыя кісці левай рукі выключная. Напрамкі пальцавых рухаў, калі яны аўтаномныя (г.зн. не спалучаюцца з кісцевымі рухамі),

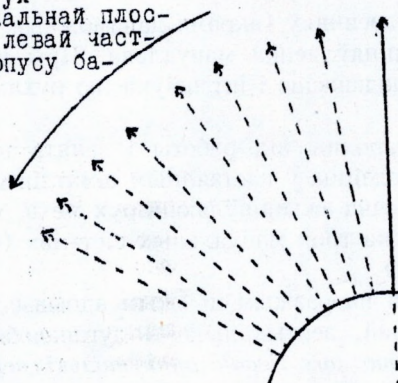
¹ Маецца на ўвазе нюансіроўка, фразіровачная мікрадынаміка, дынаміка буйных раздзелаў формы, дасягненне дынамічных кульмінацый.

² Рыкашэт, вібрата, трэмала.

Табліца 7

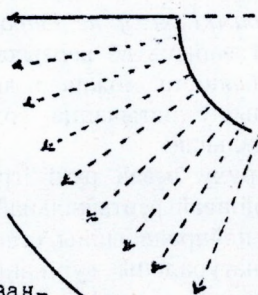
І. Расціск меха з напрамкам кіосці ўверх:

Рух
вертыкальнай плос-
касці левай част-
кі корпусу ба-
яна:



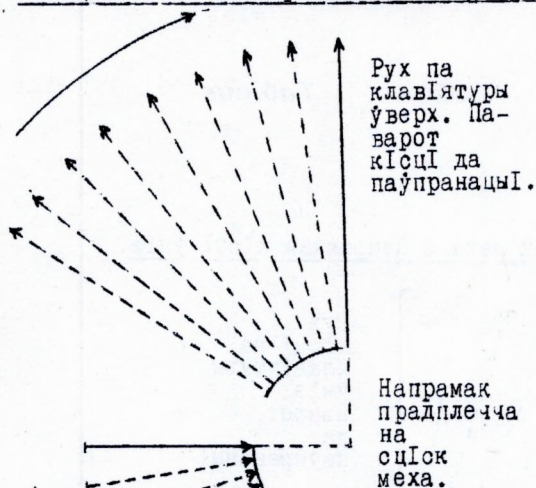
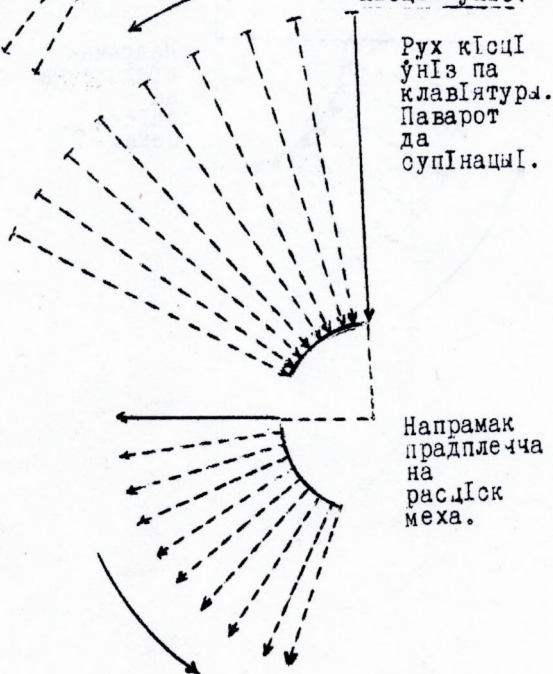
Напрамак
кіосці.
Рух па
клавіятуры
ўверх.
Пераход ад
паўпранацыі
да
супінацыі.

Рух
горызантальнай плос-
касці



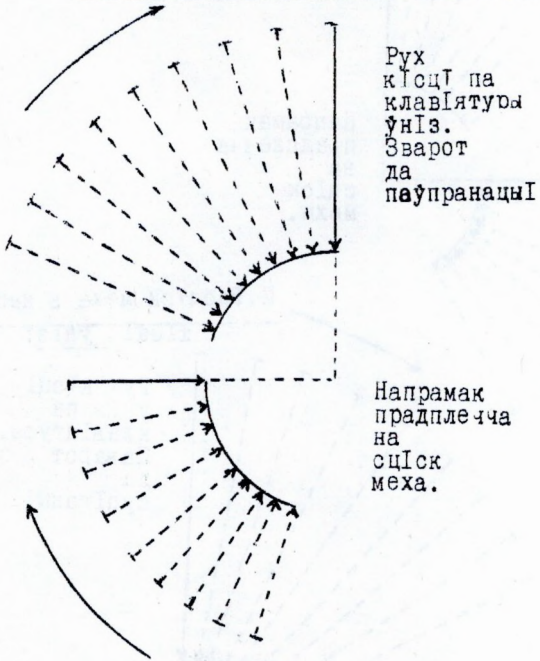
Напрамак
прадплечча
на
раскрыццё
меха.
Ратацыйна-
вуглавая
зменлівасць
стану
прадплечча.

Рух
ніжняй гарызан-
тальнай плос-
касці
левай часткі
корпусу
баяна:

II. Сціск меха з напрамкам кісці ўверх:III. Расціск меха з напрамкам
кісці ўніз:

Табліца 9

IV. Сціск меха з напрамкам кісці ўніз.



перпендыкулярныя абдукцыйным¹ напрамкам кісці.

Кісьць правай рукі рухаецца ад паўпранацыі да пранацыі. Супінацыя выключная (табл. 7, 8, 9).

Да вельмі істотнага і актыўнага раду адносяцца рухі радыяльнай і ульнарнай абдукцый, без якіх немагчыма падкладваць і перакладваць пальцы.

Гістарычны шлях развіцця гармоніка-баяна характарызуецца самастойнасцю шматбаковых пошукаў музычна-вобразных сродкаў і спосабаў іх раскрыцця. Тэхналагічная структура абпіраецца на тэхніка-выразныя формы, маючыя ўсеагульнае значэнне ў музычным мастацтве (г.зн. запазычвае з другіх інструментальна-інтанацыйных стыляў), а таксама змяшчае формы, самастойна ўзнікшыя ў мастацтве ігры на гармоніку-баяне.

ТЭХНІЧНЫЯ ФОРМЫ

1. Тактыльная тэхніка

А. Механіка рухаў

Элементы мастацкай мэтазгоднасці рухаў верхніх частак рук кісцё-пальцавага ўчастка, звязваючыя выканальніцкі апарат з клавіятурай гармоніка-баяна.

Табліца 10

1. Механіка рухаў пляча, прадплечча, плечавага і локцевага суставаў рук:	а) фіксацыя зручных станаў для работы кісці і пальцаў; б) арганізацыя комплексу мышцаў для атрымання эфектаў «вагавай» ігры ў згрупаваных (аб'яднаных) адрэзках музычнай формы; в) размеркаванне працэсаў расслаблення і напружання мышцаў; г) забеспячэнне асноўных ратацыйных пазіцый — пранацыі, паўпранацыі, супінацыі.
--	--

¹ Абдукцыя (лац. *abducere* — адводзіць). Радыяльная абдукцыя (*radius* — прамяністая косць) — пры гарызантальным пранацыйным стане кісці вызначае яе бакавы паварот з боку вялікага пальца. Ульнарная абдукцыя (*ulna* — локцевая косць) вызначае бакавы паварот кісці з боку мізінца. У арганалагічных умовах баяна гэтыя павароты вертыкальныя.

- | | |
|--|---|
| <p>2. Механіка рухаў запясця і кісці:</p> | <p>а) рацыянальная работа суставаў і мышцаў для ажыццяўлення дзеянняў радыяльнай і ульнайнай абдукцый;</p> <p>б) работа суставаў і мышцаў у ажыццяўленні прыёмаў перакладвання і змены пальцаў;</p> <p>в) рэгуляцыя расцяжнасці кісці.</p> |
| <p>3. Механіка асноўных рухаў пальцаў і яе функцыі</p> | <p>а) дзеянні ўзмахвання, дакранапа (тушэ), бакавыя рухі;</p> <p>б) незалежная работа пальцаў (выкананне аднаго гуку), г.зн. аўтаномныя рухі груп пальцаў (выкананне інтэрвалаў і акордаў);</p> <p>в) тушэ (пацісканне, штуршок, удар);</p> <p>г) змена тонаў, сугучнасцяў і характар іх гучання.</p> |

Б. Асноўныя віды тактыльнай тэхнікі

Тэхніка ўвасаблення (ТУ) фактурнай выразнасці

Табліца 11

- | | |
|--|--|
| <p>1. Аднагалоссе (дыятанічныя, храматычныя гамы, пасажы, меладычныя скачкі:</p> | <p>а) аплікатурныя аб'яднанні рухаў пальцаў¹ (пазіпыйнасць);</p> <p>б) радыяльная, ульнайнай абдукцый;</p> <p>в) падкладванні і перакладванні пальцаў;</p> <p>г) аркі (дугападобныя, ратацыйныя рухі прадплечча і кісці).</p> |
| <p>2. Шматгалоссе (інтэрвалы сінхронныя і паслядоўныя,</p> | <p>а) мышачная фіксацыя (атака) кісці і пальцаў для адначасовага ўзяцця патрэбнага</p> |

¹ 5-радная клавіятура баяна дапускае аплікатурную ідэнтычнасць выканання мажорных ці мінорных гам незалежна ад танальнасці.

акорды сінхронныя і арпеджыраваныя, гетэрафонія, поліфанія);

інтэрвалу ці акорда¹;

б) адчуванне кісці як адзінага органа;

в) падрыхтоўка пальцаў для размеркавання гучнаскай дынамікі паміж гукамі акорда ці інтэрвалу (цоўны або частковы па глыбіні націск на клавiшны);

г) незалежнасць руху пальцаў, абумоўленая двух-, трох-, чатырохгалосай музычнай тканінай.

2. *ТУ артыкуляцыйнай выразнасці*

1. Звязнасць

а) тактыльна-рухальныя прыёмы (самастойныя і камбінаваныя) тэхнічнай рэалізаванай штрыхоў, акцэнтаў;

2. Расчлянёнасць

б) узаемадзеянне рухаў пальцаў і кісці;

3. Акцэнтанасць

в) узаемадзеянне мапуальнага і мехавога тунэ.

3. *ТУ тэмпа-рытмічнай выразнасці*

1. Рытм

а) маторыка скораснай шкалы — ад павольнага руху-інтанавання да хуткага выканання пасажаў, абумоўленага свядомымі вобразна-асацыятыўнымі ўяўленнямі;

2. Тэмп

б) кісцевая, пальцавая, комплексная пазіцыйнасць, адпаведная групавая клавiшная;

в) бегласць рухаў пальцаў.

¹ 5-радная клавiятура баяна тэхніка сінхроннага ці паслядоўнага выканання інтэрвалаў або акордаў дапускае магчымасць стабільнага фіксавапага стану пальцаў на ўсёй прасторы клавiятуры.

2. Тэхніка мехавядзення

1. ТУ гromкаснай дынамікі

Табліца 12

1. Дынаміка буйных раздзелаў формы	Культура рэфлекторных навываў змянення намаганняў у мехавядзенні ў залежнасці ад музычна-фразіровачных змяненняў.
2. Фразіроўка	
3. Філіроўка (у межах аднаго тону і буйных аб'яднанняў тонаў).	

2. ТУ кантылены

1. Дыханне	а) групоўка гукаў, раздзяленне груп і змена руху меха адносна глыбіні натуральнага дыхання і спецыфікі музычнай фразы (яе вобразна-інтанацыйнага характару і працягласці)
2. Дынамічная плас- тыка кантылены	б) характар руху меха адносна плаўных дынамічных контураў мелодыі, што з'яўляецца важным крытэрыем «пявучай» інтанацыі, блізка звязанай з вакальнымі прынцыпамі гукавядзення.

3. ТУ інтанацыйна-каларыстычных эфектаў

1. Трэмаля	а) аўтаматызацыя энергічных, скорых паступальна-зваротных рухаў меха; б) забеспячэнне механічна-аднолькавых гучанняў (па часу і гromкасці) тонаў, абумоўленае строга раўнамерным рухам меха;
2. Вібрата	в) стварэнне раўнамерных скорых хістанняў кісці рукі, уздзеянняючых на грыф ці левы бок корпуса баяна;
3. Рыкашэт	г) устанаўленне правільнай інэрцыі мшыцаў і раўнамерных рухаў пляча

і прадплечча левай рукі для аўтаматычных адскокаў верхняга ці ніжняга ўчасткаў левага боку корпуса баяна пры дапамозе яго паваротаў на паветранай «падушцы» меха і ўдараў аб верхні ці ніжні ўчастак правага боку корпуса баяна

Аднародная сістэма гукаўтварэння на гармоніку сёння не дазваляе аперываць іншымі якасцямі тэмбру, акрамя абертонавай інтэнсіўнасці металічнага язычка, які прыводзіцца ў рух паветраным струменем. Гэта адрознівае тэмбравы патэнцыял баяна ад патэнцыялу політэмбравасці іншых інструментаў, напрыклад, аргана. У арсенале аргана – унарадкаванне з рознымі прыкметамі гукаўтварэння (лабіяльныя трубы, блізкія да гучання драўляных духавых інструментаў і языковыя – медных).

Абертонавы склад гука, прыналежага да адной клавішы гармоніка, можа абагачацца ўключэннем тэмбравых кампанентаў адной і той жа прыроды. Тут магчыма спалучэнне тэсітурна розных гукаў, але па-свойму характэрных дамінуючай роляй тых тых ці іншых абертонаў. Актаўныя падвасні, патраенні мяркуюць варыянты абертонавай аб'ёмнасці.

Формы кіравання тэмбрамі забяспечваюць дасягненне двух музычна-інтанацыйных мэт: рэгуляцыі павелічэння ці змяншэння абертонавага і дынамічнага аб'ёму фактуры (узмацнення ці паслаблення яе вертыкалі) і каларыстычных эфектаў інструментаў.

3. Тэхніка кіравання тэмбравай выразнасцю баяна

1. Гу канстантнай тэмбравай выразнасці клавіатур баяна

Табліца 13

А. Аб'яднанне ці ажыццяўленне асобных пераходаў ад адной тэмбравай канстанты клавіатур да другой, забяспечваемых самастойнымі комплексамі рэзанатарных поласцяў, а таксама фактурным аб'ёмам тонаў, уваходзячых у дыяпазон кожнай клавіатуры.

1. Гукарад патроеных басоў:



2. Гукарад выбарнай клавiятуры, афарбаваны фармантамі¹ акустычных уласцівасцяў левага боку корпуса баяна:



3. Гатова-акордавы гукарад левай клавiятуры:



4. Двухгалосы комплекс правай клавiятуры без «прымесі» актаўных падвасняў і фармант «ламанай дэкі» (Rezonanzkanale):



- Б. Выкарыстанне стэрэафанічнага эфекту рознаакіраванага гучання правага і левага боку корпуса гармоніка-баяна.
- В. Творчы ўлік тэмбравых сродкаў, падпарадкаваных правай клавiятуры, заснаваных на акустычных і фактурных прынцыпах. Аперыраванне камбінацыямі аб'яднання гукаў «ламанай» і «прамой» дэкі, а таксама механікай актаўных падвасняў.

¹ Фарманта ад лац. formantis — стварэнне.

2. ТУ мабільнай тэмбравай выразнасці¹

↓ 8 Logo 8 ↑

Схема кіравання тэмбрамі баяна:

Пальцавая механіка пераключэння рэгістраў

Падбародачная механіка пераключэння рэгістраў

¹ Гэтыя ўмовы тэмбравай выразнасці адносяцца да канструкцыі сучаснага шматтэмбравага баяна, выкананага інжынерамі Маскоўскай імя Савецкай Арміі баяннай фабрыкі. Назва мадэлі «Юпітэр».

Тэхнічныя працэсы музычнага інтанавання, матэрыялізуючыя нашы ўяўленні, арганічна звязаны з сістэмамі безумоўных і ўмоўных рэфлексаў. Сістэмы безумоўных рэфлексаў, адпрацаваныя жыццёвым вопытам пакаленняў, адпавядаюць т.зв. натуральным рухам. Рухі, ажыццёўленыя натуральна, лічацца зручнымі і лёгкімі. Да іх мы прыстасоўваем і працу за інструментам. Напрыклад, выбіраючы правільную пасадку, мы вызваляем свой корпус ад празмерных нахіленняў, каб у першую чаргу атрымаць магчымасць натуральнага дыхання. Устанаўліваем інструмент, ствараючы яму трывалую апору, падзяваем плечавыя рэміі для забеспячэння свабоды перамяшчэння рук на клавіятурах ва ўмовах мехавядзення.

Эвалюцыя пастаноўкі ігравага апарата на інструменце з'яўляецца яшчэ адным аспектам дыялектыкі мастацтва гармоніка-баяна. Тут дакладна відаць, як праз змест ажыццяўляюцца змяненні формы. Так, быў перыяд, калі правы бок корпуса гармоніка трымалі вялікім пальцам за скураную пятлю грыфа. Дабаўленне да гукарада новага комплексу клавій (г.зн. храматызацыя гукарада і пашырэнне тэсітуры) адкідвае гэту форму пастаноўкі рук і абумоўлівае новую: вызваленне правай рукі (пры дапамозе аднаго плечавога рэмія) для руху па ўсёй клавіятуры. Далейшае павелічэнне радыясы клавіятуры і ўскладненне фактуры твораў адхіляе і гэту форму, забяспечваючы актыўны «ігры» стан вялікага пальца.

Ш. ІНТАНАЛОГІЯ

Працэсы гукаадносін, звязаныя з грамадска-функцыянальнай роляй музычнага мастацтва і выкарыстанне ў гэтай сувязі матэрыяльных асноў музыкі разглядаюцца інтаналогіяй¹.

¹ Кола праблем, аднаведнае музычнай інтанацыі, вырастае ў самастойны складаны раздзел музыказнаўства, актыўным фондам якога з'яўляюцца шматгадовыя назіранні і даследаванні шэрага выдатных вучоных. Гл. *Асаф'ев Б.* «Важнейшие этапы развития русского романса // Русский романс: Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии // Избр. тр. Т. 2. М., 1954; Композитор — имя ему народ // Избр. тр. Т. 4. М., 1955; Музыкальная форма как процесс. М., 1971; О русской песенности // Избр. тр. Т. 4. М., 1955; Речевая интонация. М.: Л., 1965; Русская музыка XIX и начала XX века. Л., 1979; Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924; *Блинова М.* (На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. Л.,

Для тлумачэння інтанацыі ў межах баяннага выканальніцкага мастацтва мы ўключаем у агульнапрынятую трактоўку гэтага паняцця кампанент, які адзначае наяўнасць характарыстык інструментальнай выразнасці. Такім чынам, музычна-інструментальная інтанацыя – *гэта кароткі, эмацыянальна і мысленна засвоены момант рэчаіснасці, адлюстраваны матэрыяльным комплексам характэрных, тэхнічна арганізаваных інструментальна-выразных сродкаў музыкі.*

Сучаснае музыказнаўства разглядае з'яву інтанацыі з двух бакоў: па-першае, як матэрыяльную субстанцыю музыкі; па-другое, як ідэальна значную самастойную семантычную адзінку, або як састаўляющую інтанацыйны склад музычнай тэмы. Адсюль выпякае адзінства ўнутранай структуры інтанацыі, якое ахоплівае два бакі дыялектычна ўзаемадзейных пачаткаў: першы ўбірае ў сябе ўвесь матэрыяльны комплекс сродкаў выразнасці (форма), другі канцэнтруе каштоўнасці ідэальнага парадку, г.зн. тыя ці іншыя засвоеныя жыццёвыя з'явы, увасобленыя суб'ектам творчасці ў вобразным строі (змесце).

1967); *Бордюг Н.* (Черты интонационного процесса в современной узбекской музыке // *Музыкальный современник*. Вып. 1. 1973); *Ванслов В.* (Понятие интонации в современном музыкознании // *Вопросы музыкознания*. М., 1954); *Земцовский И. Б.* В. Асафьев и методологические основы интонационного анализа народной музыки // *Критика и музыкознание*. Вып. 2. Л., 1980; *Интонация и музыкальный образ*: Сб. тр. / Под ред. Б. Ярустовского. М., 1965; *Коган Г.* Об интонационной содержательности фортепианного исполнения // *Сов. музыка*. 1949. № 9; *Муки А.* Процесс композиторского творчества. Киев, 1979; *Орлова Е.* Интонационная теория Б. В. Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. М., 1984; *Ручьевская Е.* Интонационный кризис и проблемы переинтонирования // *Сов. музыка*. 1975. № 5); *Яворский Б.* Статьи, воспоминания, переписка. Т. I. М., 1972; и др.

Інтанацыйная тэорыя, якая дазваляе растлумачыць мноства фактаў у працэсах музычнага адлюстравання, узмаганне гнасеалагічную магутнасць музычнай навукі ў тлумачэнні зместу, творчых метадаў і стыляў, адчыняе магчымасці прадбачання і развіцця многіх разнавіднасцяў інструментальных, вакальных і сінтэтычных сфер музыкі. Яна ў гэтым выпадку з'яўляецца ключавой метадалагічнай асновай раскрыцця сутнасных бакоў развіццёвага зместу мастацтва гармоніка і сувязяў яго з грамадскай практыкай. Складаная сукупнасць бакоў, фундаментальнасць і эфектыўнасць метаду інтанацыйнага аналізу ў раскрыцці дыялектыкі музыкі дае падставу ўвесці ў наша даследаванне гнасалагічны абагульняючы тэрмін *інтаналогія*.

На нашу думку, інтанацыя з'яўляецца кароткім элементам адлюстравання, эмацыянальна-сэнсавы змест якога заўсёды накладвае адбітак на розныя па кампазіцыйных маштабах вобразна-семантычныя адзінкі музычнага твора. Таму матыў, фраза, закончаная тэма і, нарэшце, твор у цэлым — інтанацыйныя, так ці інакш эмацыянальна і ідэйна напоўненыя зместам, вызначаным адной або некалькімі інтанацыйнымі комплексамі інтанацый.

Матэрыяльны і ідэальны бакі інтанацыі могуць быць сфармуляваны так: *кароткія, марфалагічна падзельныя гукаспалучэнні¹, семантыка якіх забяспечваецца дыялектным узасмадаваннем гукавыразных сродкаў (дамінуючых і пабочных).*

Такі погляд на структуру інтанацыі ўзгадняецца з сучасным навуковым разуменнем сутнасці інтанацыі і ў прыватнасці з тэарэтычнымі пазіцыямі Л.Мазеля, які, канкрэтызуючы асаф'еўскія палажэнні адносна ўнутранай інтанацыйнай структуры, дакладна вызначыў музычныя сродкі (тыпы меладычнага малюнка, рытмы, гармоніі, мадуляцыі, тэмбры, дынаміку) як матэрыяльныя сродкі выразнасці, якія знаходзяцца ў жывым, аформленым дыялектным адзінстве і называюцца *інтанацыяй*. «...Менавіта ад часавых, рытмічных і тэмпавых суадносін, — заўважае Л.Мазель, — залежаць такія агульныя элементарныя выразныя сродкі мелодыі, як, напрыклад, яе спакойны, размераны або парывісты характар, няспынная плывучы або рэзка расчлянёны, залежаць многія агульныя жанравыя ўласцівасці, як напрыклад, маршападобнасць, танцавальнасць, песеннасць»².

Матэрыяльная структура інтанацыі, вызначаная сімультаннай (адначасовай) цэласнасцю выразных сродкаў музыкі, з'яўляецца ў канчатковым выніку творчым прадуктам ідэалізацыі рэчаіснасці. Гэта ставіць інтанацыю ў шэраг мастацка абагульненых катэгорый з эстэтыка-ацэначнай прэрагагавай. Адсюль зразумелае месца інтанацыі ў характарыстыках з'яў жыцця як трагічных, так і камічных, прыгожых і агідных, узнёслых і нізкіх. Ва ўсім дыялектным цыкле станаўлення мастацкага выніку ёй належыць роля жывога пасрэдніка, звязваючага ў адзіны працэс змест і форму. Унутраны бок формы наварочваецца тут быццам знешнім бокам зместу, бо многія кампаненты інтанацыйнай структуры набываюць яго статус, Такого

¹ У надыходзе да часавых межаў гучання інтанацыі і колькасці заключаных у ёй тонаў мы кіруемся агульнавядомымі палажэннямі Б.В.Асаф'ева. Гл. *Асаф'ев Б.* Музыкальная форма как процесс. М., 1971. С. 218.

² *Мазель Л.* О мелодии. М., 1952. С. 35.

роду падыход характарызуе інтанацыю як дапасць, якая прайшла момант абстрактны, арэчаўленую кампазітарам і выканаўцай. Інтанацыя ў такім выпадку з'яўляецца эстэтычнай катэгорыяй, якая адлюстроўвае нормы густу і апэнікі.

Варта падкрэсліць, што інтанацыя праяўляецца не толькі як «гатовы» мастацкі вынік, але і як уласна працэс інтанавання — творчасці. З моманту адлюстравання думкай жыццёвай з'явы да нараджэння інтанацыі — знака адбываецца эмацыянальна-рэфлекторнае яе імпульсаванне ці свядомас «праектаванне». Гэты працэс генерыруецца «дазнакавымі» механізмамі свядомасці: псіхікай музыканта, культурай яго эмоцый, інтэлектам, творчай фантазіяй.

Існуючы ў сферы свядомасці патэнцыяльна, яшчэ не ўвасобленая ў мастацкі вынік, энергія пачуцця і думкі становіцца кінетычнай, г.зн. пераўтвараецца ў матэрыяльна-інтанацыйны прадукт пры дапамозе адбору, афармлення і сумяшчэння дыялектычна ўзаемадзейных выразных сродкаў-элементаў. Усе выразныя сродкі, якімі семіятычна апсрыруе музыка, інтанацыйныя і лагічна кіруемыя.

АСНОЎНЫЯ МУЗЫЧНЫЯ ІНТАНАЦЫЙНА-ВЫРАЗНЫЯ СРОДКІ, ЯКІЯ ВЫЗНАЧАЮЦЬ АГУЛЬНАЕ І АСАБІСТАЕ МАСТАЦТВА ГАРМОНІКА-БАЯНА

Табліца 15

1. Акустыка-канстантны комплекс выразных элементаў інтанацыі

- | |
|---------------------|
| 1. Высата гуку |
| 2. Сіла гуку |
| 3. Тэмбр гуку |
| 4. Працягласць гуку |

2. Музычны комплекс выразных сродкаў

- | |
|---|
| 1. Лад |
| 2. Мелодыя |
| 3. Гармонія |
| 4. Інструментаўка (тэмбравая рэгістроўка) |
| 5. Фактура (манодыя, гамафонія, гетэрафонія, поліфанія) |
| 6. Рытм |
| 7. Метр |
| 8. Агогіка |

9. Дынамічны лінія
10. Фразіроўка
11. Філіроўка
12. Характар гукавай атакі (артыкуляцыя, акцэнтнасць)
13. Сапoryка (вібратэ, глісанда, трэма, рыкашэт, кластэр)
14. Музычная форма

Рэальнае мастацкае адлюстраванне ў гуках ажыццяўляецца музычна-семіятычнай (знакавай) сістэмай, якая вызначае сувязь паміж кампазітарам, выканаўцай і слухачом. У яе ўваходзяць гістарычныя складзеныя і пастаянныя аднаўляемыя, уласобленыя ў шматкольных фальклорных і прафесійных жанрах «інтанацыйныя фонды», гука-рытма-формулы, «музычныя эмблемы», «выразы», «сімвалы».

Паколькі музыка мастацтва інтанацыйнае, а яго разнавіднасці нараджаюцца ў пэўных нацыянальных і сацыяльных умовах, дзе выпрацаваны свае творчыя традыцыі, знойдзены сродкі і прыёмы выяўлення, назапашаны танны інтанацыйны фонд, яны (гэтыя разнавіднасці) ў кожным канкрэтным выпадку ўяўляюць сабой самабытную інтанацыйна-стылістычную сістэму.

Інтанацыйны стыль прадугледжвае ў музычнай з'яве, кампазіцыйна-творчай ці выканаўчай традыцыі наяўнасць пэўных інтанацыйных паказчыкаў. Аб спецыфіцы мастацка-гукавага матэрыялу, перадаванага сродкамі гармоніка, можна меркаваць, напрыклад, па «Scherzo-burlesca» з Другой сюіты П.І.Чайкоўскага. Тут прыметны шэраг дакладна выяўленых інтанацыйных адзнак (тэмбравая характэрнасць эпізоду, нязменнасць функцый Т-Д кадансу, меладычная паўторнасць танцавальна-скокавага рытму), якія самабытна перадаюць настрой народнай веселасці.

Сола гармонікаў не выпадковы элемент у сімфанічнай партытуры Чайкоўскага; як падкрэслівае Д.Рагаль-Лявіцкі, (гэты элемент) «жыва напамінае народную музычную спэлку, дзе некалькі крыклівая, ледзь "вульгарная" і нават некалькі рэзкая гучнасць чатырох гармонікаў аказваецца зусім дарэчы»¹. Пацвярджае сваю думку аўтар і ў другім выпадку: «... у музыцы, напісанай, што называецца ў "народным духу", баян можа аказаць незаменныя паслугі, і вось такі прыклад з "жартоўнай" сюіты Ю.Шапоруна "Блыха". Тут баян выкарыстаны не толькі да месца і не толькі дарэчы, але робіць проста цудоўнае ўражанне менавіта ўласцівай

¹ Рагаль-Лявіцкі Д.М. Гармоніка. Фісгармонія. Баян. Орган // Современный оркестр. Т. 4. М., 1956. С. 200.

сваёй музычнай прыродзе крыклівай "рэзкаватасцю"»¹. Характарызуючы яшчэ адзін цікавы выпадак выкарыстання баяна для суправаджэння «Песні дзяўчат» у оперы Ц.Хрэннікава «У буру», Рагаль-Лявіцкі адзначае «вясковы каларыт» гэтай сцэны.

Такое кароткае, абмежаванае вобласцю народна-бытавога зместу пералічэнне характарыстык гучання гармоніка адлюстроўвае толькі знешнія рысы інструментальна-інтанацыйнага стылю. Але яно дае падставу да шырокага вывучэння карэнных яго ўласцівасцяў і здольнасцяў да відазмяненняў, якія можна выявіць толькі звяртаючыся да марфалогіі інтанацыі, да абстрактнага выдзялення тых ці іншых інтанацыйных інгрэдыентаў і дыферэнцыяцыі іх на асноўныя і пабочныя. Дыялектыка структуры інтанацыі з аднаго боку, нараджае («завязвае») працэс безупыннага станаўлення і змянення матэрыяльнай тканіны гучання, з другога – перадае эмацыянальную, інтэлектуальную і эстэтычную ўстаноўку суб'екта творчасці. У лік інгрэдыентаў інтанацыі могуць уваходзіць фізічныя якасці асобных гукаў (высата, працягласць, гармонія, мелодыя, фактура, артыкуляцыя, дынаміка, агогіка і г.д.).

Інтанацыйна-стылістычная эвалюцыя мастацтва гармоніка-баяна выключна дынамічная. Яна гістарычна распаўсюджваецца па параўнальна невялікі (паўтаравяковы) прамежак часу, але рухаецца і інтэнсіўна развіваецца ад элементарных норм музычнага мыслення да прынцыпу сімфанізму, ад неразвітых формаў музычнага станаўлення да формы санатнага алёгра і знаходзіць паслядоўнае адлюстраванне ў працэсе назапашвання жанравага фонду. Гэты працэс, які пачынаўся з выканання манадыйных напеваў народнай песні, інтэнсіфікаваўся з далучэннем гармоніка да бытавых прыкладных жанраў народнай музыкі. Паступова асвоеныя на аснове D–T кадансу тэхніка бас-акордавага акампанементу стала зыходным пунктам развіцця гармоніка як інструмента з універсальнымі фактурнымі магчымасцямі. Такім чынам, склаліся тыпы клавіятур, якія дазваляюць карыстацца трыма асноўнымі відамі фактуры: манадыйным, гетэрафонным, гамафонна-гарманічным. Наяўнасць падобных фактурных умоў вызначыла, акрамя сольнай і ансамблевай, акампаніруючую форму выканальніцтва.

Аднак на пачатковым этапе станаўлення мастацтва гармоніка названыя віды фактуры забяспечваліся не поўнасю з прычыны неразвітасці канструкцыі інструмента. І таму рэпертуар той пары адрозніваўся непатрабавальнасцю, парой крайняй спрошчанасцю.

¹ *Рогаль-Левіцкі Д.М.* Гармоника. Фисгармония. Баян. Орган // Современный оркестр, Т. 4, М., 1956. С. 200.

Гэта былі найгрышы мелодый, перайшоўшых у мастацтва гармоніка з другіх, больш ранніх народна-інструментальных сфер, а таксама сольных і харавых слеваў. Значнае жанравае размежаванне прасочвалася толькі паміж песеннай і танцавальнай музыкай.

Самабытная інструментальна-імправізацыйная культура гарманістаў атрымала актыўнае развіццё з засваеннем жанру частушкі. Разам з тым на ўдасканаленне інтанацыйнага стылю мастацтва гармоніка аказваў уплыў рэпертуарны пласт пералажэнняў прафесійнай музыкі, якая, пастаянна пашыраючыся, прадвызначыў з'яўленне і назанашванне жанраў сучаснай арыгінальнай музыкі для гармоніка-баяна.

IV. КЛАСІФІКАЦЫЯ ЖАНРАЎ МАСТАЦТВА ГАРМОНІКА-БАЯНА

(у ходзе гістарычнага развіцця)

Табліца 16

I. Фальклорныя жанры, вызначаныя ў плыні беспісьмовага перыяду гісторыі мастацтва гармоніка-баяна

1. *Першасныя* прыкладныя жанры бытавога характару, раснаўсюджаныя ў штодзённым жыцці народа (найгрышы карагоднага і-скокавага напеваў)

Простае інструментальнае каміраванне песеннага напева з захаваннем верша-меладычнага рытму;
а) найгрыш без бас-акордавага акампанементу;
б) найгрыш з бас-акордавым акампанементом.

2. *Прамежкавыя* жанры з мабільнай архітэктанічнай структурай, узбагачаныя інструментальна-інтанацыйнымі сродкамі (танцавальныя найгрышы з інтэрлюдыямі, «нераборамі» і іншымі асаблівасцямі інструментальнага развіцця); песенна-працяглыя найгрышы, ўзбагачаныя гетэрафоннымі элементамі; найгрышы да жартоўна-куплетнай песні; частушачныя найгрышы з

Беспісьмовыя імправізацыйныя формы існавання — сплантанна узбуджаная нечаканасць пабудовы, некуплетнасць, неквадратнасць, экспрэсіўная рэчытатывнасць, рэпрызнасць.
Найўнасць у найгрышах дынаміка-агагічных, тэсітурна-каптранных энзіодаў.

міжстрофними інтэрмедыямі; інструментальныя прэлюдыі да сумеснага са спяваннем выканання; пленэрныя (вясковыя, гарадскія) песенныя найгрышы з вынадку сямейных і масавых урачыстасцяў, святаў.

3. Жанры з адносна стабільнай архітэктанічнай структурай. Варыяцыі на тэму народнай песні і танца.

Пошукі і складанне новых элементаў развіцця (меладыйнага, рытмічнага строю вершаванага тэксту песеннай першакрыніцы, кожная страфа якой у інструментальнай імправізацыі разварочваецца ла-новаму)

II. Аматырскія спрошчаныя пералажэнні для гармоніка вакальных і інструментальных жанраў прафесійнай кампазітарскай творчасці

- | | |
|--|---|
| 1. Песні і рамансы заходне-еўрапейскіх і рускіх кампазітараў. | Выкананне сола і ў ансамблі са спеваком. |
| 2. Вакальныя фрагменты з опер і аперэт (арыі, хоры, ансамблі). | Выкананне на гармоніку сола без акампаменту і з бас-акордавым акампаменентам. |
| 3. Папуры на аснове фрагментаў з опер, оперных уверцюр, народных песень. | Выкананне на гармоніку сола. |
| 4. Танцавальныя жанры – танцы з опер (руская і заходнееўрапейская класіка). | Выкананне на гармоніку сола з бас-акордавым акампаменентам. |
| 5. Бытавыя танцы розных эпох і нацыянальнасцяў (вальс, галоп, венгерка, лансэ, полька, чардаш, мазурка, кракавяк, кэк-уок, паланез, кадрыль, лязгінка, экасэз і інш.). | |

6. Маршы (рэвалюцыйны, ваенны, цэрэманіяльны, канцэртны).

III. Аматырскія арыгінальныя творы гарманістаў, якія адносяцца да першых пісьмовых жанраў бытавой музыкі для гармоніка

- | | |
|--|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Танцы (вальс, кадрыль, полька-фантазія, марш, полька-мазурка). 2. Інструментальныя найгрышы – суправаджэнні да сатырычных куплетаў і частушак. | <p>Творы М.Белабародава, В.Хегстрэма (канец XIX – пачатак XX ст.).</p> <p>Творы П.Неўскага (пачатак XX ст.).</p> |
|--|--|

IV. Аматырскія інструктыўна-тэхналагічныя вучэбныя творы

1. Эцюды.
2. Практыкаванні.
3. Гамы, арганізаваныя метра-рытмічна, сінтаксічна.

V. Пералажэнні і апрацоўкі для гармоніка-баяна сола складаных інструментальных жанраў (сольных, ансамблевых, аркестравых) рускай, заходнееўрапейскай, беларускай прафесійнай кампазітарскай творчасці

1. Сімфанічныя уверцюры.
2. Урыўкі інструментальнай музыкі з опер, балетаў, аперэт, кінафільмаў: а) уверцюры; б) інтрадукцыі; в) уступы; г) прэлюдыі; д) антракты; е) інтэрмедый; ж) танцы.
3. Санаты, санаціны.
4. Канцэртны для інструмента сола з аркестрам.
5. Канцэртныя п'есы для інструмента сола з аркестрам.

6. Часткі сімфоній.
7. Сюіты, парціты.
8. Варыяцыі.
9. Фантазіі.
10. Поліфанічныя жаанры: а) цыклы: прэлюдыя—фуга, прэлюдыя—таката—варыяцыя, таката—адажыо—фуга; фугеты; б) інвенцыі; в) харальныя прэлюдыі.
11. Інструментальныя п'есы, якія адлюстроўваюць уплыў форм і інтанацыйны стыль вакальнай музыкі: а) нахшорн; б) элегія; в) песня без слоў; г) раманс; д) калыханка; е) канцона (канцанета); ж) серанада; з) роздум; і) рапсодыя.
12. Сольныя інструментальныя п'есы, звязаныя з пэўным настроям: а) легенда; б) паэма; в) скерца, гумарэска, бурлеска; г) экспромт, музычны момант, мімалётнасць, багатэль.
13. Праграмныя інструментальныя мініяцюры больш-менш абгульненага сэнсу: а) бесперапынны рух; б) пастараль; в) «Музычная табакерка»; г) «Пралка», «Ваўчанё», «Пчолка», «Палёт чмяля» і інш.

VI. Пералажэнні, апрацоўкі і інструментальныя для аркестра баянаў прафесійных сімфанічных твораў рознай ступені складанасці

VII. Апрацоўкі для гармоніка-баяна сола і ансамбляў простых і складаных жанраў заходнееўрапейскіх, рускіх і беларускіх кампазітараў: а) апрацоўкі аркестравых фантазій на тэмы з опер, аперэт, аўтарскіх песень; апрацоўкі вакальных і танцавальных п'ес; в) пералажэнні і апрацоўкі для аркестра баянаў прафесійных сімфанічных твораў розных стыляў

VIII. Жанры прафесійнай музыкі, створаныя для гармоніка-баяна сола з аркестрам, ансамбляў, аркестра баянаў

1. Саната, санаціна.

2. Сюіта, парціта, камерная сюіта, канцэртная сюіта, дзіцячая сюіта.
3. Канцэрт для баяна з аркестрам (сімфанічным, народных інструментаў, эстрадным), канцэртна.
4. Фантазія, варыяцыі, ронда.
5. Поліфанічныя цыклы і варыяцыі: а) прэлюдыя, фуга; б) пасакаля.
6. Лірыка-эпічныя п'есы: а) паэма; б) балада; в) медытацыя.
7. Віртуозныя п'есы: а) таката, энюд-таката; б) канпрычыю, скерца-канпрычыю; в) інтэрмецца, дывертысмент; г) скерца; д) гумарэска, бурлеска, скамарошына.
8. Віртуозная транскрыпцыя.
9. Праграмныя канцэртныя п'есы і мініяцюры.
10. Канцэртныя энюды.
11. Энюды-практыкаванні з вузкім тэхналагічным напрамкам.
12. Творы буйных і малых форм для аркестра баянаў: а) канцэрт; б) сюіта; в) канцэртная п'еса.

У ходзе гістарычнага развіцця мастацтва гармоніка-баяна вызначылася некалькі форм выканання. Іх сістэматызацыя выцякае з колькасных прымет складу выканаўцаў, якія ўдзельнічаюць у працэсе музыцыравання: сола, ансамбль, аркестр. Да іх належыць яшчэ адна, прыкладная форма выканання – акампанемент.

V. ФОРМЫ ВЫКАНАННЯ НА ГАРМОНІКУ-БАЯНЕ

Табліца 17

I. Сольная	
II. Ансамблевая	
1) Умацаваныя ў практыцы аднародныя баянныя ансамблі: а) дуэты; б) трыо; в) квартэты; г) квінтэты; д) унісоны ў колькасці 6-15 выканаўцаў	2) Разнародныя ансамблі з уключэннем баяна: а) баян у ансамблі са струннымі народнымі інструментамі; б) баян у змешаных ансамблях народных інструментаў; в) баян у эстрадных ансамблях г) баян у ансамблях духавых інструментаў.

III. Аркестравая

- | | |
|--|--|
| 1) Умацаваныя ў вучэбнай практыцы аркестры баяністаў | 2) Сольная і групавая функцыі баяннага выканання ў розных па саставу аркестрах:
а) гармоніка-баян у сімфанічным аркестры;
б) баян у эстрадным аркестры;
в) баян у аркестры народных інструментаў. |
|--|--|

IV. Прыкладная

- | | |
|---|--|
| 1) Акампанементы:
а) вакальны;
б) інструментальны;
в) танцавальны; | 2) Удзел у жанрах і тэатралізаваных прадстаўленнях сінтэтычных мастацкіх калектываў, ансамбляў песні і танца (прафесійных і аматарскіх). |
|---|--|

Такім чынам, разгледжаныя арганалогія і інтаналогія ўяўляюць сабой адкрышталізаваную ў ходзе свайго развіцця *структуру* мастацтва гармоніка-баяна і сведчаць аб ім як аб складаным утварэнні, якое сінтэзуе рысы асабістага (узнікненне пад уплывам мастацкіх традыцый народнай творчасці) і агульнага (экстэнсіўная асіміляцыя шматвяковых інтэрнацыянальных культурных традыцый еўрапейскіх прафесійных музычна-інструментальных школ).

Падкрэслім: спецыфіку інтанацыйнага зместу мастацтва гармоніка-баяна чельга бачыць толькі скрозь прызму асаблівасцяў арганікі, выканальніцкай тэхнікі і форм выканання. Гэта прывяло б да спрошчанага разумення сутнасці інструментальнага стылю. Яго стаўленне і развіццё набуджаецца духоўнымі асновамі і патрабаваннямі, маючымі глыбокія сацыяльныя карані.

IV.

Паняцце «беларуская баянная школа» і тлумачэнне яго сутнасці

Музычнае жыццё Беларусі, як і ўсяго славянскага рэгіёна, цяжка ўявіць без баяннай творчасці. Шырокая разгортванне функцый баяна, які знайшоў сцвярдженне ва ўсіх формах выканання (сольнай, ансамблевай, аркестравай і акампанеменце), сведчыць аб важным сацыяльным значэнні гэтага інструмента. Увайшоўшы ў сістэму музычнай адукацыі ў 30-я гады XX ст., баяннае мастацтва ў сваім развіцці стала грунтавацца на прынцыпах навукова кіруемай школьнай арганізацыі. Формы творчасці, яе матэрыяльна-арганалагічная, тэхналагічная структуры, змест шматстылявога рэпертуару і выканання баяністаў, з'яўляюцца ў цэлым спецыфічным відам музычнай дзейнасці. Па характару мастацкіх паказчыкаў, ведаў, навыкаў, методыцы навучання ўсе працэсы падрыхтоўкі і творчай дзейнасці баяністаў аб'ядноўваюцца ў пэўную школьную сістэму, якая ў сваёй сукупнасці несупрацьстаіць тыпалогіі школы і логіцы яе класіфікацыі.

Такім чынам, баянная школа Беларусі можа быць абазначана як *калектыўная сістэма, дзе навучанне і творчасць звязаны агульназначнымі прынцыпамі, адрозніваюцца структурна-функцыянальнымі прыметамі і некаторымі нацыянальнымі асаблівасцямі.*

Задачы дадзенай школы шматлікія і рознабаковыя. Іх дыдактычны і мастацкі ўзроўні рухомыя, але, як правіла, знаходзяцца ў межах самастойных ступеняў музычнай адукацыі. Складанай і найбольш прэстыжнай задачай з'яўляецца фарміраванне творчай асобы, якая стаяла б на ўзроўні мастацтва ў поўным сэнсе гэтага слова. Рашацца яна можа толькі ў спецыялізаваных умовах вышэйшай навучальнай установы.

Баянная школа, з аднаго боку, разглядаецца як прадмет вывучэння: а) катэгарыяльны профіль творчасці (свой паняццыйны, тэрміналагічны апарат); б) матэрыял творчасці (арганалогія інструмен-

та); в) выканальніцкая тэхніка (тэхналогія); г) рэпертуар; д) гукатворны вынік выканаўцы (музычная інтаналогія, інтэрпрэтацыя). З другога — як біфункцыянальны аб'яднаны працэс навучання і творчасці: а) перадача ведаў і навыкаў (навучальная функцыя); б) прырост ведаў у творчым і навуковым руху (эўрыстычная функцыя).

Знаходзячыся ў кантэксце агульнаеўрапейскай музычнай культуры, баянная школа ў Беларусі мае перш за ўсё агульназначны фонд прафесійных ведаў і мастацкага вопыту. Такі вопыт уласцівы кожнаму з лідэраў школы ў залежнасці ад таго, якія творчыя і навуковыя перавагі, бакі і кампаненты дзейнасці знаходзяцца ў фокусе іх інтарэсаў.

Станаўленне і эвалюцыя беларускай баяннай школы ў плыні апошніх дзесяцігоддзяў абавіраецца на шэраг вузлавых дасягненняў (прырываў). Іх ажыццяўленне належыць вядучым музыкантам у асноўным членам кафедры баяна, акардэона Беларускай акадэміі музыкі. Так, Э.М.Азарэвіч, прайшоўшы ў 30-х гадах вышэйшую школу ў фартэпіянных, скрыпачных, дырыжорскіх класах Белдзяржкансерваторыі, асімілявала многія элементы майстэрства высакаразвітых інструментальна-акадэмічных культур і выхавала на гэтым вопыце цэлае пакаленне канцэртных выканаўцаў і педагогаў. Г.І.Жыхараў, наладзіўшы сувязі з рускай баяннай школай, арганізаваў у канцы 60-х гадоў аспіранцкую падрыхтоўку беларускіх музыкантаў у Маскве і Ніжнім Ноўгарадзе (былы г.Горкі), чым умацаваў кадравыя сілы кафедры, узбагаціў творчы і навуковы патэнцыял баяннай школы Беларусі. Першымі аспірантамі і асістэнтамі-стажорамі, штогод аднаўляючымі свае сольныя праграмы, былі В.А.Чабан, Т.П.Кароткая, В.П.Шышонак. Менавіта тады ўвайшлі ў норму і сталі звычайнымі ў Мінску поўнамаштабныя баянныя канцэрты ў двух аддзяленнях, дзе беларускае выканальніцтва на баяне сцвярджалася ў сур'ёзных жанрах.

Міжнародныя творчыя сувязі, узаемапрапранікненне мастацкага і навуковага вопыту ажыццяўлялася і ў іншых формах. У 70-х гадах агульнымі намаганнямі выкладчыкаў кафедры народных інструментаў было праведзена некалькі міжнародных навуковых канферэнцый па праблемах баяннага выканання, у выніку чаго ўзніклі плённыя творчыя кантакты паміж музыкантамі Расіі, Украіны і Беларусі. Гэта дазволіла беларускім музыкантам удакладніць свае крытэрыі і метадалогію творчасці адпаведна міжнароднаму развіццю баяннай справы.

Дзейнасць кафедры баяна, акардэона 80-х гадоў звязана з поспехамі беларускіх баяністаў на міжнародных конкурсах. Першыя

званні лаўрэатаў атрымалі І.Атраднаў (1982, кл. М.Р.Салапава), А.Мацкевіч (1983, кл. М.І.Сеўрукова), В.Людчык (1984, кл. Б.В.Сінецкага).

Сярэдзіна 70-х гадоў азнаменавалася выхадам першых навуковых прац, прысвечаных баяннаму выканальніцтву. В.А.Чабаном у мастацтвазнаўчай кандыдацкай дысертацыі распрацавана унікальная сістэма інтанацыйна-стылявога аналізу баяннай музыкі.

Ансамблевае выканальніцтва атрымала развіццё ў выніку дзейнасці В.П.Пісарчык, Г.М.Мандруса, Т.П.Брагінец. Трыю ў іх складзе неаднаразова дасягала перамог на міжнародных конкурсах.

У 90-х гадах выйшла на міжнародную арэну і мела поспех школа падрыхтоўкі юных баяністаў. Першыя месцы і званні лаўрэатаў міжнародных конкурсаў атрымалі вучні старэйшых класаў Музычнага ліцэя пры Беларускай акадэміі музыкі і вучні музычных вучылішчаў Рэспублікі Беларусь — Д.Атраднаў (кл. В.А.Чабана), П.Неўмяржыцкі (кл. І.А.Атраднава), А.Пылік (кл. В.Ф.Шыманоўскага).

Групе музыкантаў — прадстаўнікоў беларускай баяннай школы прысвоены вучоныя званні прафесараў, дацэнтаў, прысуджаны вучоныя ступені кандыдатаў навук, многія з іх маюць ганаровыя званні і ўрадавыя ўзнагароды.

Функцыянальна важнай з'яўляецца такая якасць школы, калі музычная адукацыя, атрыманая ў спецыяльных баянных класах дзіцячых музычных школ, музычных вучылішчаў, кансерваторыі становіцца базай для далейшага навучання кампазіцыі, дырыжорскаму мастацтву, музыказнаўству. Значную колькасць членаў Саюза кампазітараў Рэспублікі Беларусь, дырыжораў прафесійных аркестраў, вучоных мастацтвазнаўцаў складаюць музыканты, якія прайшлі баянна-інструментальную падрыхтоўку.

Адметныя адзнакі беларускай баяннай школы караняцца перш за ўсё ў рэпертуары. Найбольш характэрнай яго часткай з'яўляецца тая, што грунтуецца на беларускім фальклоры. У гэтых адносінах найбольшую мастацкую каштоўнасць ўяўляюць сабой творы Я.Глебава, В.Помазава, Э.Наско, М.Літвіна, У.Грушэўскага, С.Хвашчынскага, А.Мдзівані, Л.Шлег і многіх іншых кампазітараў. У выкананні важным элементам адрознення падзеяцца лагічная арганізацыя і інтэнсіўная эстэтычная накіраванасць аналізу рэпертуару: паглыблены падыход да інтэрпрэтацыйнага аспекту з пункту гледжання інтанацыйнай стылістыкі жанраў. У навукова-даследчай дзейнасці школы ясна вызначаецца самастойны шэраг накірункаў і канцэпцый.

З прычыны невытлумачанай традыцыі сфарміраваныя мастацкія школы прынята лічыць такімі толькі ў рэтраспекцыі па сканчэнні іх гістарычнага шляху. Аднак нішто не супярэчыць самавызначэнню школы і на ранніх этапах яе дзейнасці. Але тады яна павінна здабыць навуковую накіраванасць, мець свае мэтанакіраваныя тэндэнцыі і разглядацца як прадуманая перспектыва.

Дзеля знаходжання ў такім статусе беларуская баянная школа мае дастатковыя асновы: яна атрымала пэўную творчую базу і прадуктыўныя метадалагічныя прадумовы. Шляхі яе развіцця і перспектывы мяркуюць пашырэнне нацыянальнага беларускага рэпертуару, назапашванне яго змястоўных ліній, пошук новых сродкаў і форм выяўлення.

V.
**Стылявыя напрамкі
рэпертуару**

Гісторыя развіцця баяна ў славянскім рэгіёне Еўропы налічвае менш за 150 гадоў. А на прафесійных асновах баянная школа стаіць толькі апошнія паўвека. Сур'ёзныя баянныя творы, якія сталі з'яўляцца ў 30-х гадах, уяўлялі сабой адзіночныя рукапісы канцэртаў для баяна з аркестрам. У наступныя два дзесяцігоддзі інтэнсіўнасць папаўнення рэпертуару баяністаў арыгінальнымі творамі ўзрасла. Канец 40-х і нават пачатак 50-х гадоў не прадказвалі вялікіх змен. У Маскве і Ленінградзе выйшлі ў свет лічаныя публікацыі: Першы канцэрт і Першая саната М.Чайкіна, Сюіта А.Холмінава, канцэрты Ф.Рубцова і М.Рэчменскага. З канцэртнай эстрады і па радыё гучалі таленавітыя апрацоўкі народных песень, эстрадныя п'есы, а таксама пералажэнні шматлікіх твораў аркестравай, фартэпіянай, арганнай і скрыпічнай класікі, зробленыя самімі баяністамі¹.

Сапраўдны пералом у працэсе аднаўлення рэпертуарнага фонду адбыўся ў канцы 50-х гадоў. Найбольш відавочным імпульсам таму

¹ Такое становішча складвалася ў Расіі, на Украіне і Беларусі, дзе баян карыстаўся папулярнасцю і сацыяльная інтэнсіўнасць баяннага мастацтва даволі раўнамерна распаўсюджвалася ў музычным быце. Гістарычна прыналежае гэтым тром славянскім народам мастацтва гармоніка-баяна фарміравалася ў адзіным працэсе. Аднак каштоўны ўклад кожнай з названых рэспублік у развіццё інструментальнай арганікі, тэхнікі ігры на баяне неадназначныя. Большасць вядучых тэндэнцый належыць Расіі. Украіна і Беларусь іх засвойваюць і на сваёй нацыянальнай музычна-творчай глебе абагачаюць. Зараз падобны працэс значна пашырыўся. Развіццё гармоніка-баяна, гармоніка-акардэона па-свойму ажыццяўляецца ў Германіі, Італіі, ЗША. Такім чынам, змест і формы творчасці ў баянным мастацтве ўжо паўстаюць як цэласная інтэрнацыянальная данасць. Баян сёння такі ж народны інструмент, як скрыпка, духавыя і многія іншыя.

з'явілася дзейнасць Ю.Казакова. Яго ідэі, творчыя дасягненні, дакладна асветленыя прэсай, сведчаць, што менавіта гэты выканаўца вастрэй другіх адчуў рэпертуарны крызіс і пайшоў па шляху пошукаў новай канструкцыі інструмента і адкрыцця для яго больш шырокіх жанрава-стылявых гарызонтаў. Дзякуючы намаганням Ю.Казакова і музычнага майстра Ф.Фіганова з'явілася аптымальная канструкцыя гатова-выбарнага, шматтэмбравага баяна, што атрымала ў далейшым агульнае прызнанне. «...Мне ўдалося, — піша Ю.Казакоў, — сыграць без прыметных скажэнняў Такату і фугу Баха рэ мінор, арганную Фантазію Моцарта і шэраг іншых твораў, выкананне якіх на баяне раней лічылася немагчымым... Жадаючы пашырыць свой рэпертуар, я вымушаны быў звярнуцца за дапамогай да майстроў — спецыялістаў па канструяванню і вырабу баянаў, ...галоўнай канструктыўнай навіной, істотна ўзбагаціўшай выразныя сродкі інструмента, з'явілася магчымасць вольнага пераключэння левай клавiятуры з сістэмы гатовага акампанементу на свабодны ад акордаў храматычны гукарад»¹. Пазней, у 60-я гады, на такім інструменце ігралі лаўрэаты міжнародных конкурсаў Э.Мітчэнка, А.Палятаеў і іншыя выканаўцы, якія ўнеслі ў свой рэпертуар лепшыя ўзоры сольнай, аркестравай і ансамблевай музыкі. Так баяннае мастацтва пайшло па шляху інтэнсіўнай асіміляцыі шматвекавых каштоўнасцяў выканальніцтва піяністаў, арганістаў, зкрышачоў, дырыжораў. У сённяшнім баянным рэпертуары прадстаўлены ўсе гістарычна складзеныя музычныя напрамкі (ад барока да сучаснага авангарда), а таксама многія нацыянальныя стылі, што адлюстроўваюць музычныя традыцыі народаў Еўропы, Азіі, Амерыкі.

Багатыя тэмбравыя і фактурныя сродкі ўдасканаленага баяна, выканальніцкае майстэрства, якое хутка ўзрастае ў яго сферы, стылістычна адноўлены рэпертуар — усё гэта выклікае да жыцця творчыя тэндэнцыі, што якасна змяняюць змест, формы адлюстравання, і мастацкі прэстыж інструмента, яго сацыяльную значнасць.

Як у любым другім мастацтве, у сферы баяна творчыя працэсы працякаюць нібы двума рэчышчамі. З аднаго боку, шэраг тэндэнцый нараджаецца спантанна, у выніку штодзённага вопыту музыкантаў, аб'яднаных шырокай сеткай мясцовых, рэгіянальных, міжнародных кантактаў. Узнікаючыя ў гэтым асяроддзі каштоўнасці звычайна адлюстроўваюць мастацкія інтарэсы кампазітараў да выразнасці інструмента (фактуры, тэмбравых і санорных фарбаў, дынамікі, штрыхоў), да прыватных выканаўчых асоб (напрыклад, творчыя

¹ Казакоў Ю. Мой баян // Музыкальная жизнь. 1958. № 6.

альянсы: С.Губайдуліна — Ф.Ліпс; А.Кусякоў — В.Сямёнаў), да форм баяннага выканання (сола, ансамбляў, аркестраў) і г.д. Такім чынам, акрэсліваецца унутраны працэс развіцця, які працякае спакваля, нібы на хвалях кампазітарскага і выканаўчага натхнення. Несумненна, такая натуральная накіраванасць развіцця сведчыць аб жыццязольнасці баяннага мастацтва і дакладных, абнадзейлівых яго перспектывах. З другога боку, наспявае вострая неабходнасць вылучэння мэтанакіраваных тэндэнцый (падпарадкаваных акадэмічнай навуцы і кіруемых ёю), стымулюючых асэнсаваны працэс развіцця баяна на Беларусі. Прадметам клопату тут павінна ўжо быць не толькі майстэрства, але і глыбокае па зместу мастацтва з акрэсленым нацыянальным стылеўтварэннем.

Разгледзім больш дакладна гэтыя напрамкі.

Рэпертуарныя перавагі баяністаў розных узроўняў творчасці (ад аматараў да канцэртуючых выканаўцаў) незлічоныя. Іх столькі, колькі саміх выканаўцаў. Таму ясна, што працэс назапашвання рэпертуарнага фонду ў цэлым некіруемы. Тым не менш, у ходзе паўтаравяковай гісторыі гармоніка-баяна выразна вызначыліся тры рэпертуарныя галіны, гістарычна выцякаючыя з трох кампазіцыйных метадаў. Гэта пералажэнні твораў з другіх інструментальных сфер, інструментальныя апрацоўкі, арыгінальныя творы¹.

Кожная з іх па месцы ў рэпертуарным фондзе аднолькава важная і настолькі ўсталяваная, што стала нарматыўным раздзелам навучальных і нават канцэртных праграм. Сучасная шматстыльвая галіна пералажэнняў мае сваімі вытокамі шматлікія аматарскія запісы мелодый з элементарным бас-акордавым акампанеентам, азначаныя ў масавых рэпертуарных зборніках і самавучыцелях XIX пачатку XX ст. У асноўным гэта былі папулярныя ўрыўкі з заходнееўрапейскіх і рускіх опер, што стваралі шырокі эмацыянальны водгук у слухача². Гэтыя ж зборнікі сведчаць і аб паходжанні ўсёй фальклорнай галіны баяннага рэпертуару, што бярэ пачатак

¹ Гісторыя гармоніка-баяна налічвае некалькі ступеняў эвалюцыі і раздзяляецца на тры перыяды: 1) перыяд беспісьмовых традыцый (фалькларызацыі), які пачынаецца з 30-х гадоў XIX ст.; 2) перыяд аматарскіх пісьмовых традыцый, які ўстанаўліваецца ў пачатку 70-х гадоў XIX ст.; 3) перыяд прафесіянальных пісьмовых традыцый, які вызначаецца ў канцы 20-х гадоў XX ст. Зразумела, што ўзнікненне кожнага новага перыяду не азначае поўнага знікнення папярэдняга. Гэта перыядызацыя мяркуе кожны перыяд як больш высокую якасную ступень развіцця мастацтва гармоніка, якая засвойвае вопыт папярэдняга ступені.

² Гл. некаторыя паказальныя ў гэтых адносінах выданні: *Алексеев И.* Школа игры для 1-рядной гармоники с приложением пьес: В 7 вып. з

прымітыўнага слоя, які доўга знаходзіўся на мяжы аматарскага і прафесіянальнага мастацтваў. А арыгінальная прафесійная музыка нібы паходзіць з двух папярэдніх галін.

Менавіта тады, калі на матэрыяле пералажэнняў і таленавітых апрацовак народных песень сталі вызначацца сродкі выразнасці баяна, на гэты інструмент сур'ёзную ўвагу звярнулі кампазітары. І першая сапраўды мастацкая спроба звароту да складаных жанраў санаты і канцэрта належыць М.Я.Чайкіну¹. Яна і дала імпульс працэсу станаўлення рэпутацыі баяна як акадэмічнага інструмента са сваім інтанацыйна-стылістычным абліччам.

Сёння мастацкая годнасць арыгінальнага баяннага рэпертуару прызнана дэ-факта. Грамадска-функцыянальная роля яго значная і шматгранная. У ёй знаходзяць адлюстраванне музычныя запыты і мастацка-творчыя арыентацыі самых розных сацыяльных слаёў. Аднак нагадаем, што музыка для баяна каштоўная не толькі сваёй эстэтычнай функцыяй (зместам) канцэртнай дзейнасці выканаўцаў. Яна з'яўляецца базай ступенню фарміравання (а гэта асабліва відавочна на прыкладзе беларускай школы) музыкантаў больш шырокага і ёмістага профілю – кампазітараў, музыказнаўцаў, дырыжораў, арганізатараў у сферы развіцця нацыянальнай культуры, грамадскіх дзеячаў. І гэта не выпадкова.

Выканальніцкая праца баяніста выключна шматпланавая. Яна насычана аналізам і шматлікімі мысліцельна-творчымі аперацыямі для дасягнення музычнай выразнасці пры дапамозе разнастайных сродкаў. І найбольш складаным уяўляецца авалоданне фактурай. Шырокі стылявы спектр сучаснага баяннага рэпертуару вызначаецца менавіта складанасцю фактуры і мастацкай роляй яе ліній. Фактурная універсальнасць якраз і дае магчымасць засваення каштоўнасцяў аглядаемых эпох, адлюстраваных у арганнай, фартэпіянай, скрыпачнай і аркестравай музыцы. Усё гэта прадугледжвае выха-

М., 1896; *Банович А.* Пьесы в переложении для баяна. М., 1930; *Бауэр И.* Новый лёгкий школа-самоучитель для 3-рядной гармоник. М., 1893; *Белобородов Н., Иванова А.* Самоучитель для хроматической гармоник. СПб., 1893; *Бобров Г.* Практический самоучитель для 2-рядной гармоник. 2-е изд. М., 1904; *Ваныкин В.* Первый русский самоучитель для 3-рядной гармоник. М., 1909; *Герасимов И.* Школа для хроматической гармоник «Баян». М., 1926; *Егоров С.* Новейший практический самоучитель для русской гармоник. Смоленск, 1920; *Куликов Н.* Школа для 3-рядной гармоник. М., 1875; *Невский П.* Самоучитель для русской 7-клапанной гармоник. М., 1898; *Телетов И.* Гимны для ручной гармоник со всеми полутонами. М., 1909; и многие другие.

¹ Саната №1 М.Чайкіна напісана ў 1944 г.

ванне ў сённяшняй баяннай школе асобы выканаўцы з шырокім стылявым кругаглядам, высокай аналітычнай культурай.

Якія функцыянальныя дывідэнды магчымы ў выпадку развіцця такой тэндэнцы? Яны значныя і вартасць іх цяжка ацаніць. З пазнавальнага пункту гледжання, — забяспечваюць сувязі з іншымі відамі інструментальнай музыкі, а іх змест здольны аказаць уплыў на выканаўцаў і слухачоў не толькі ў музычна-эстэтычным, але і ў этычным, і ў светапоглядным аспектах. Засвоеныя беларускай баяннай творчасцю інтэрнацыянальныя мастацкія каштоўнасці, могуць спрыяць рэльефнай стылявой арыентацыі беларускіх музыкантаў. Для іх такім чынам больш адцяняецца ўласная нацыянальная інтанацыйнасць. Але, захапіўшыся змястоўна глыбокай прафесійна якаснай літаратурай рускіх, украінскіх і заходнееўрапейскіх кампазітараў, беларускія выканаўцы мала клапацяцца аб сваёй уласнай літаратуры. Суадносіны ў іх сольных праграмах інтэрнацыянальнай музыкі і беларускай як 4 да 1, а то і менш. Адсюль выснова: у беларускім баянным мастацтве недастае колькасных рэпертуарных набыткаў, якія б далі высокую мастацкую якасць са станоўчай нацыянальнай рысай. Стрыманасць творчых кантактаў баяністаў з кампазітарамі прасочваецца ў адэкватных паказчыках.

Беларуская баянная музыка нешматлікая, скупая на арыгінальныя знаходкі, даволі стрыманая эмацыянальна. Аднак, пры ўсёй сваёй змястоўнай сціпласці сённяшні беларускі канцэртны рэпертуар магчыма вызначыць як чацвёртую рэпертуарную галіну. У ёй закладзены асноватворныя мастацкія перадумовы, якія патрабуюць інтэнсіўнага развіцця. Пачатак ёсць ва ўсіх жанрах, у тым ліку і ў складаных. Выканальніцкая дзейнасць беларускіх баяністаў пазнаёміла слухача з сачыненнямі, створанымі ў 70-80-я гады: санатай Л.Шлег, У.Каральчука, А.Сумскога, І.Хадоскі, Э.Казачкова, канцэртамі С.Хвашчынскага, А.Клеванца, Э.Наско, А.Мдзівані, сюітамі В.Войціка, С.Хвашчынскага, Э.Наско, М.Літвіна, Р.Бутвілоўскага, У.Грушэўскага, В.Помазова, У.Будніка, А.Залётнева, фантазіямі Я.Глебава, П.Альхімовіча, Р.Суруса, П.Дзенісенкі, канцэртнымі п'есамі Я.Петрашэвіча, А.Рашчынскага, Г.Ермачэнкава, Р.Суруса і інш.

Нельга не сказаць аб музыцы беларускіх кампазітараў, перакладзенай для баяна. Важкі ўклад тут унеслі педагогі і выканаўцы Э.Азарэвіч, Г.Жыхараў, Э.Лембавіч, У.Куніцкі, У.Савіцкі, М.Соліпаў, Г.Мандрус, В.Пісарчык, В.Чабан, Т.Брагінец. У ліку іх перадажэнняў — музыка М.Аладава, М.Клумава, Л.Абеліевіча, Э.Тырманд, Я.Глебава, А.Мдзівані, Г.Вагнера, К.Цесакова, У.Алоўнікава, М.Чуркіна, І.Лучанка.

У галіне апрацоўкі фальклорных першакрыніц мала твораў, адпавядаючых прафесійным патрабаванням. Найбольшай увагі тут заслугуюць: Фантазія для баяна Я.Глебава і «Вясковыя замалёўкі» С.Хвашчынскага. Некалькі цікавых апрацовак зроблена аўтарамі-аматарамі. Гэта п'есы П.Дзянісенкі «Го-го-го, каза», «Звініць камарочак», Фантазія на тэму беларускага народнага танца «Крыжачок», музычная замалёўка «Мікіта», Сюіта на тэмы беларускіх народных песень; удалай можна лічыць і апрацоўку рускай народнай песні «Вось нехта з горачкі спусціўся» Л.Маліноўскага.

Названыя творы складаюць сёння беларускі канцэртны рэпертуар для баяна. Зразумела, што такая іх колькасць не можа задаволіць узмацнелую выканаўчую школу. Таму педагогічны і канцэртны рэпертуар складаецца з арыгінальных твораў замежнай музыкі – рускай і ўкраінскай. Мабыць, мае сэнс думка, што генезіс з'явы мастацтва знаходзіцца ў вобласці пераходу мастацтва з аднаго нацыянальнага асяроддзя ў другое, ад аднаго народа да другога. У гэтым, напэўна, няма дзіва.

Сам гармонік вынаходства не рускае, у першاپачатковым стане прыйшло з Германіі. Яно атрымала развіццё на глебе рускага народна-песеннага фальклору і пад уплывам яго мастацкіх традыцый здабыла выразна акрэсленую нацыянальную характэрнасць. Нацыянальную своеасаблівасць вызначае не столькі арганіка інструмента (яго матэрыяльная форма)¹, колькі сам змест мастацтва. Абумоўленая рускім светапоглядам, творчасць кампазітараў-баяністаў адлюстроўвае сутнасць рускага жыцця, інтанацыйны лад і дух баяннай музыкі, своеасаблівы яе стыль. Такім чынам, уласна баяннае мастацтва узрасло як акрэсленая традыцыйна нацыянальная творчасць. Беларускі баян і майстэрства ігры на ім у сваім генезісе паходзіць ад рускага. На першы погляд такая ўзаемасувязь абумоўлена геапалітычнымі фактарамі² як самымі відавочнымі. Але, вядома ж, не яны галоўная прычына шырокай функцыянальнасці гармоніка-баяна ў музычным быццё беларусаў. Такая функцыянальнасць – вынік блізкасці славянскіх культур, агульнасці духоўных і мастацкіх інтарэсаў народаў. Гэтыя фактары і далі імпульс развіццю беларускага баяна.

¹ Адзначым: многія элементы канструкцыі баяна, нягледзячы на паралельнасць яе развіцця у розных краінах (Італіі, Германіі, Расіі), належаць вынаходніцкай думцы менавіта рускіх канструктараў гармоніка-баяна.

² Стварэнне ў 1922 г. СССР, дзе культура стала агульнай савецкай, першы яе наркам асветы А.В.Луначарскі ў 1926 г. называе і абвешчае гармонік правадніком музыкі ў масы.

З другога боку, паўстае пытанне: якія для гэтага існавалі палітычныя і матэрыяльныя ўмовы? Яны вызначыліся ідэалагічнымі задачамі і былі агульнымі для беларусаў, украінцаў, рускіх. Прафесійнае развіццё (у рамках народнай асветы) стала ў кантэкст савецкай музычнай культуры. Таму ўсе дасягненні ў рускім баянным мастацтве перадаваліся беларускаму. Да 60-х гадоў гэты працэс ішоў прыцішана. З устанавленнем кантактаў беларускіх музыкантаў з рускімі — М.Я.Чайкіным, С.М.Калабковым, А.Я.Анегіным, А.А.Сурковым, Ф.Р.Ліпсам — тэмпы развіцця значна паскорыліся. Рост выканаўчай культуры ажывіўся і стаў набліжацца да маскоўскай школы. У канцы 60-70-х гадах беларускія баяністы пашырылі рэпертуар дзякуючы асваенню левай выбарнай клавiратуры. Яны сталі карыстацца інструментамі з багатай тэмбравай палітрай, узвысілі сваю тэмпа-рытмічную культуру, авалодалі артыкуляцыйнай выразнасцю і інш. З часам пачаўся стылявы адбор рэпертуару (у сольных праграмах перавага аддавалася пералажэнням арганнай, фартэпiянай, скрыпiчнай музыкi)¹, яго эстэтычнае асэн-

¹ Прыклады сольных праграм беларускіх выканаўцаў у 60-х гадах:

В.Чабан (1966. Канц. зала БДК)

I адз.

Бах — Арганная таката і fuga рэ мiнор
Бах — Чакона
Шапэн — Фантазія-экспромт
Брамс — Венгерскi танец №5
Альбеніс — Кардова
Бартак — Багатэлі

II адз.

Чайкін — Канцэрт для баяна з аркестрам
Глебаў — Фантазія для баяна
Рэпнікаў — Капрычыо
Мяскоў — Скерца
Т.Кароткая (1969. Канц. зала БДК)

I адз.

Франк — Прэлюдыя, fuga і варыяцыя
Чайкін — Канцэртная сюіта
Вяняўскі — Скерца-тарантэла

II адз.

Бах-Бузоні — Арганная прэлюдыя і fuga
Рэ мажор
Падгорны — Фантазія на тэму рус.
нар. песні «Ночанька»
Рэвуцкі — Прэлюдыя
Ліст — 6-я венгерская рапсодыя

В.Чабан (1969. Канц.зала БДК)

I адз.

Бах-Ліст — Арганная прэлюдыя і
fuga ля мiнор
Моцарт — Фантазія фа мiнор
Фарэ — Fuga ля мiнор
Кабелач — Арганная фантазія

II адз.

Моцарт — Саната фа мажор
Чайкін — Скерца і канцэртнае
ронда

В.Шышонак (1967. Канц.зала БДК)

I адз.

Бах-Бузоні — Чакона
Шуберт-Ліст — «Лясны цар»
Мендэльсон — Бліскавае капрычыо
Шапэн — Фантазія-экспромт
Вяняўскі — Скерца-тарантэла

II адз.

Мяскоў — Канцэрт №1
Глебаў — Дудары, балада і танец
з «Палескай сюіты»

саванне. Многае змянілася ў выканальніцкай тэхніцы (пераход на 5-пальцавы прынцып ігры, больш замацаваная ўстаноўка інструмента, выкарыстанне сістэм пераключэння рэгістраў падбародкам і г.д.). У 70–80-х гадах значна пашырыўся рэпертуар за кошт новых арыгінальных твораў савецкіх кампазітараў (У.Залатарова, А.Нагаева, У.Зубіцкага, А.Кусякова, Я.Дзярбенкі). У гэтыя гады мастацтва беларускіх выканаўцаў упэўнена працягвае шлях да міжнароднага ўзроўню. Аб гэтым сведчаць дасягненні групы беларускіх выканаўцаў, якія сталі лаўрэатамі міжнародных конкурсаў (І.Атэнаў,

А.Мацкевіч, В.Людчык). Такім чынам, беларуская баянная школа ідзе па шляху рускай і ўкраінскай выканальніцкіх баянных школ. Чаму сваё майстэрства беларусы фарміруюць не на нацыянальным, а на запазычаным рэпертуары? Таму, што эстэтыка арыгінальнага рэпертуару паднялася сёння да пэўнага адлюстравання рознабаковай мастацкай свядомасці, многіх бакоў жыцця і адчуванняў. Выявіўся шэраг кампазітараў, творчасць якіх патрабуе паглыбленага вывучэння і адекватнага ўвасаблення. Такая задача пасільная сёння нямногім выканаўцам. Большасць канцэртуючых баяністаў – добра падрыхтаваныя віртуозы. Яны нярэдка маюць поспех за кошт эмацыянальнага раскрыцця музыкі. Для сапраўднага мастацтва гэтага мала. Сучасная слухачкая аўдыторыя аддае перавагу інструменталістам, у якіх праяўляецца дакладнае разуменне стылю і ўласная выканальніцкая паэтыка. Акрамя таго, існуе немалы кантынгент слухачоў, якім неабходна не толькі адчуваць, але многае ў музыцы асэнсоўваць.

Таму і наступную тэндэнцыю, здольную вывесці беларускіх выканаўцаў на шлях больш высокага майстэрства мы бачым у руху і росце выканаўчага інтэлекту. Беларуская баянная школа патрабуе імпульсу менавіта ў гэтым напрамку. Любое ў ім тармажэнне ўтойвае застоі, а то і крызіс.

Звернемся да глыбінных каштоўнасцяў арыгінальнай баяннай музыкі. Параўноўваючы светапоглядныя напрамкі кампазітараў, вызначым змястоўныя лініі іх творчасці. У гістарычнай рэтраспектыве баяннага рэпертуару вылучаецца фігура М.Чайкіна. За ім у 50-60-х гадах з'явіўся шэраг цікавых і самабытных паслядоўнікаў: К.Мяскоў, Ю.Шышакоў, Г.Шэндэроў, А.Холмінаў, А.Рэпнікаў. Крыху пазней як наватары, унёсшыя ў гучанне баяна свежы струмень мадэрнізму, выдзяліліся У.Залатароў і С.Губайдуліна. У русле няспыннага наватарства зацвярджаюць сябе таксама Г.Баншчыкаў, У.Зубіцкі, А.Белашыцкі. З пункту гледжання светапогляду і творчасці, названыя імёны глыбока розныя.

Вядома, што светапогляд раскрываецца ў адносінах асобы да грамадства. Па сацыяльнай таварыскасці ў кампазітараў-баяністаў Чайкіну няма роўных. Ён – у гушчы зносін з усімі баяністамі Еўропы і Амерыкі; з'яўляецца членам дзесяткаў міжнародных, рэгіянальных і мясцовых саюзаў, камісій, асацыяцый, саветаў, выдавецтваў, журы; удзельнічае ў кангрэсах, сімпозіумах, фестывалях, конкурсах, творчых сустрэчах, арганізуе аўтарскія канцэрты і г.д. Чайкін – гарманічнае ўвасабленне жыццялюбівай, арганізаванай, цэльнай натуры. Чайкін не толькі кампазітар: ён заснавальнік высокамастацкага баяннага рэпертуару, творчы арганізатар баяннай справы. Апрача значнай мастацкай каштоўнасці, яго творы неперасягнутыя і незаменныя як вучэбны матэрыял. Гэта ўжо вытрыманая часам баянная класіка як у творчым, так і ў педагагічным сэнсе. На ёй дысцыплінуецца вышэйшая выканаўчая школа. Чайкін аўтар падручнікаў, артыкулаў, дапаможнікаў па музычнаму выхаванню. Яго творчы ўплыў датычыць не толькі прафесіянальнага, але і аматарскага музычнага навучання. Ён сааўтар «Самавучыцеля ігры на баяне»¹, які выйшаў у свет мноствам выданняў і тыражом звыш 4 млн. экз. Шырокія сувязі Чайкіна з музычнай самадзеясцю.

Сказанае ёсць яркі прыклад аддачы творчых сіл, паказчык адносін да сваіх сучаснікаў. Сацыяльная актыўнасць, відаць, галоўны светапоглядны прынцып яго існавання. Ва ўсёй паўнаце гэты прынцып звязаны з музыкай кампазітара і з'яўляецца вызначальнай сілай стылеўтварэння. У стылі Чайкіна паказальнай з'яўляецца гістарычная і грамадская абумоўленасць выбранага мастацкага метаду. Жыццёвае асяроддзе, стымулюючае творчую ініцыятыву, звязала Чайкіна з многімі грамадскімі падзеямі XX стагоддзя, вызначыўшымі характар узаемадзеяння асобы і рэчаіснасці. Вобразы яго буйных твораў прыналежаць да героікі працы, абароны Радзімы, будаўніцтва новага жыцця. І ўсё гэта асветлена аптымізмам, пранізана верай у моц справядлівых асноў.

Не меншую цікавасць Чайкін праяўляе да ўнутраных, асабістых бакоў чалавечага быцця. Увагу кампазітара прывабляюць запаветныя пачуцці, жыццёва значныя духоўныя якасці. Прыкладам супастаўлення вобразных сфер грамадзянскай паэтыкі і сардэчнасці могуць служыць санатныя цыклы Чайкіна. Першая саната сі мінор напісана на фронце ў гады Вялікай Айчыннай вайны. Прайшоўшы франтавы шлях радавым байцом ад Сталінграда да Берліна, кампазітар увасобіў перажытае ў разгорнутым эпічным апавяданні.

¹ Чайкин Н.Я., Басурманов А.П. Самоучитель игры на баяне. М., 1956; 1957–1972.

Усе павароты драматургіі санаты падпарадкаваны адной ідэі — раскрыццю чалавечага духу ў дні цяжкіх выпрабаванняў. Менавіта на гэтай аснове тут грунтуецца складаны псіхалагізм вобразаў¹. І мы верым ім, разумеючы, што яны не падробленыя і з'яўляюцца шчырай споведдзю сучасніка, удзельніка рэальных гістарычных падзей. Задума баяннай санаты і яе разгорнутае драматургічнае рашэнне дасягаюць маштабаў сімфанізму і запатрабавалі расшыранай кампазіцыйнай арганізацыі. Накіраванасць масіўнага 4-часткавага цыкла ад зыходнай музычнай думкі да выніку ажыццяўляецца па спіралі, суправаджаецца шырокім дыяпазонам пачуццяў і ўяўляе напружаны працэс ідэйнага станаўлення. Эстэтыка-стылістычныя бакі музыкі санаты выступаюць у эпічнай манументальнасці формы, у паўнаце мастацкіх абагульненняў, дзе няма недахопу ў светлых пазітыўных вобразах, у валявых, часам гераічных асновах. У сі-мінорнай санаце, як ні ў адным другім творы выступаюць светапоглядныя прыцыпы кампазітара-грамадзяніна, які не адступіць у бок ад суровай рэальнасці.

У другой санаце до мінор, напісанай праз 20 гадоў, Чайкін зноў засяроджае ўвагу на этычнай тэме. 5-часткавы цыкл адлюстроўвае свет будаўніка мірнага жыцця. У ім ужо другія вытокі вобразнасці і самі вобразы. Але ідэйныя сувязі паміж дзвюма санатамі працягваюцца. Асэнсоўваючы шлях ад былога да сённяшняга, кампазітар зыходзіць з трагічных жыццёвых з'яў. Інакш нельга ўявіць сабе сэнс засмучанага сузірання ва ўступе, або рэчытатыўным раздзеле ў распрацоўцы I часткі, жажлівай журбы ў інтанацыях II часткі. Праяўлення ў санаце бакі стылю заснаваны на гібкім спалучэнні традыцыйных форм увасаблення з сучаснай тэхнікай пісьма. Пры гэтым невыпадкова, што Чайкін, маючы ў выкарыстанні яркі патэнцыял інструментальна-выразных «навінак», строга выбірае эфекты тэмбравай і санорнай расфарбоўкі. Насуперак многім модным тэндэнцыям кампазітар застаецца верным яснасці мовы, ураўнаважанасці формы і ніколі не прыбягае да эксперыментаў гукапісу як самамэты, да эфектна гучальнаму калектывізму, у шкоду глыбіні і логіцы выяўлення.

Як упаміналася, Чайкіну належыць прыярытэт у стварэнні баянных санатных цыклаў. Гэта не толькі гістарычная вежа ў развіцця

¹ Вядучыя тэмы ўсіх частак санаты з'яўляюцца пераўтварэннем галоўнай тэмы I часткі. І цікава ўменне, з якім аўтару ўдаецца з аднаго інтанацыйнага зерня стварыць розныя па зместу тэмы: эпічную (галоўная партыя — I ч.), лірычную (тэма з варыяцыямі — II ч.), скерпозную (уступ і тэма скерца — III ч.), патэтычную (уступ — IV ч.).

баяннага мастацтва. У савенкі перыяд гэта пачатак інтэнсіўнай дэмакратызацыі складанейшага па зместу і форме жанру і ўзбагачэння інтанацыйнага слоўніка камернай музыкі мастацка самабытнымі, стылістычна яркімі элементамі. У санатнай творчасці Чайкіна сінтэзаваны самастойны рад мастацкіх з'яў, якія адлюстроўваюць рашаючы этап працэсу сімфанізацыі баяннай музыкі і арыентацыі яе на рэалістычны метад.

Мастацкая дальнабачнасць Чайкіна-наватара знаходзіць выяўленне ў тым, што ён, парушыўшы інерцыю грамадскіх уяўленняў аб баяне як аб інструменце прыкладнога музыцыравання, выклікаў да жыцця скрытую патэнцыяльную моц выразнасці баяннага мастацтва, адчыніўшы тым самым самабытную інструментальна-інтанацыйную сферу для сур'ёзных творчых рашэнняў. Створанае Чайкіным для баяна, і выканаўцам і слухачам блізка і дорага як па ўласна інструментальным якасцям, так і па зместу. Бо ўзята яно непасрэдна з жыцця. Вострае ўспрыманне запытанняў часу, масавасці і героікі падзей, адчуванне іх значнасці – усё гэта блізка людзям, таму што перададзена з адкрытым да іх сэрцам.

У пачатку 70-х гадоў на фоне творчасці Чайкіна, Шышакова, Мяскова, Рэнікава паяўляецца стылістычна свежая музыка У.Залатарава. Гэты кампазітар са значна большай інтэнсіўнасцю працягвае эвалюцыйны працэс развіцця баяннага рэпертуару, раскрываючы выразныя ўласцівасці інструмента, па-свойму пераасэнсоўвае інтанацыйнасць эпічнага і драматычнага зместу.

У цэнтры вобразнага мыслення кампазітара трагедыя барацьбы са злом. З асабістай чуласцю Залатароў улоўлівае ваколя сябе негатыўныя бакі жыцця. Амаль усе буйныя, найбольш значныя яго творы прысвечаны распрацоўцы гэтай тэмы.

Залатароў у адрозненне ад Чайкіна веў замкнутае творчае існаванне, асноўнай формай якога быў няспынны працэс асэнсавання і кампазітарскай рэалізацыі музычных ідэй (ні педагагічнай, ні выканаўчай, ні шырокай грамадскай дэсіннасці ў сталы перыяд творчасці ён не веў). Залатарову наогул не былі ўласцівы жыццёвая ўладкаванасць, кансерватыўная ўпарадкаванасць, умоўнасці службовай лесвіцы і г.д. Ф.Ліпс, даючы характарыстыку яго прыстасаванасці да жыцця, нагадваў словы У.Салаухіна «У поэта нет карьеры, у поэта есть судьба», якія пэўна адлюстроўваюць зыбкасць сацыяльнага існавання гэтай вытанчанай натуры, якая балюча перажывае несправядлівасць і чалавечую бязлітаснасць.

Несумненна, суровасць паўночнай прыроды і адаленасць ад культурных цэнтраў Приморскага краю, дзе правёў свае дзіцячыя і юнацкія гады будучы кампазітар, аказалі ўплыў на яго рамантычнае

светаадчуванне і ўвесь духоўны склад. Музыкальная, разам з тым сузіральная і рэфлектыўная натура заявіла аб сабе ў Магаданскім музычным вучылішчы, дзе ўжо ў 15 гадоў праявілася вялікая цяга да філасофскіх ведаў.

Па сведчанні блізкіх сяброў, у Залатарова працэс творчасці працякаў у пэўным асяроддзі: пры зачыненых і зацемененых вокнах, запаленых свечках. Схільнасць да адзіноцтва, назіранне за светам знутры сваёй свядомасці прасочваюцца ўжо ў ранніх літаратурных творах: «Дзённіках», «Лірычнай споведзі», «25 неадпраўленых пісьмах», «Зборніку афарызмаў», «Аўтабіяграфіі» і інш. Вытокам фарміравання мастацкага светапогляду была айчынная культура. Асэнсаванне ўсё дасягненні рускай кампазітарскай школы, ён, зразумела, не пакідаў без увагі і заходнесоўрапейскую, таму што лічыў неабходным прафільтраваць праз розум усю сусветную музыку. Адсюль і руская грунтоўнасць. Усе сувязі з ёй музыкі Залатарова апасродкаваны фальклорам. З вялікім унутраным хваляваннем адносіўся ён да рускай старадаўнасці. Адным словам, усе перадумовы зместу творчасці звязаны з нацыянальнымі традыцыямі. Але дынамізм мастацкага мыслення, пастаяннае імкненне да ўнутранага аднаўлення давалі штуршок да пошуку свежага змястоўнага струменя.

Нікім не зведаныя, патаемныя інструментальныя ўмовы гатовавыбарнага, многатэмбравага баяна паслужылі матэрыялам для ўвасаблення мноства арыгінальных ідэй. Ужо ў сярэдзіне 60-х гадоў Залатароў паставіўся да яго як да сур'ёзнага акадэмічнага інструмента. Ён лічыў, што баяннай музыцы не дастае агню, хацеў, каб баян гучаў моцна, аркестрава. Мабыць таму ў яго творах нярэдка эмацыянальная напружанасць, павышаная экспрэсія. Адсюль, верагодна, і жывапіснасць, тэатральнасць, экзатычнасць, словам, разнастайная вобразная рэльефнасць. Невядомым чуццём Залатароў знаходзіў у інструменце фарбы (санорныя, тэмбравыя, гарманічныя), якія дапамагалі ажыццявіць развіццё баяна на многа дзесяцігоддзяў наперад. Якія ж тэндэнцыі ўдалося вызначыць Залатарову?

Па-першае, значна прымножыць змястоўныя лініі рэпертуару і, па-другое, выявіць падспудна існуючыя інтанацыйна-выразныя сродкі інструмента. Кратка пералічым іх.

Працэс узбагачэння вобразнага строю баяннай музыкі адбываецца праз складаныя псіхалагічныя калізій. Кола залатароўскіх вобразаў, адзначаных страснай тэмпераментнасцю, у многіх выпадках афарбаваны трагічнымі інтанацыямі. Паглыбляюцца вызначаная раней Чайкіным лінія засяроджанага роздуму, трауру, суму.

Значна памнажаюцца вобразы фантастычнай ірэальнасці. Экзатычныя карціны прыроды высвячаюцца глыбокім суб'ектыўным псіхалагізмам. Супастаўленыя драматычныя і лірычныя інтанацыйныя пласты насычаюцца павышанай экспрэсіяй. Пільная ўвага кампазітара да распаііоўкі негатыўных вобразаў, узмоцнены кантраст супрацьпастаўлення зла і добра, напрыклад, злавеснай маршавасці і прасветленай, дабрадушнай кантылены.

Многа адкрыццяў належыць Залатарову ў сферы дзіцячых вобразаў, у паказе пейзажных замалёвак, карцін народных свят. З імем Залатарова па-свойму замацавана ў баянным мастацтве неакласічная тэндэнцыя, характэрная для еўрапейскай музыкі XX ст. У гэтым паказальнай з'яўляецца яго 2-я саната. Разглядаючы структуру змястоўных напрамкаў, нельга не звярнуць увагу на адноўленыя сродкі выразнасці. Усе яны адэкватныя сэнсавым музычным задачам. Новыя вобразна-эмацыянальныя сферы, асабліва ў позніх яго творах, смела ўвасабляюцца выкарыстаннем мноства санорных прыёмаў (кластэры, рыкашэты, трэмала мехам, глісанда, вібрата).

Залатароў арганічна ўплывае ў баянны гукапіс стылістычна рэльефныя калажы (Шонберг – «Ноч прасвятлення», 3-я саната), выкарыстоўвае прыёмы дадэкафоннага пісьма. І гэта не самамэта здзіўляць паказам фарбаў, а арганічная неабходнасць раскрыцця складанай, насычанай дынамізмам і вобразнасцю драматургіі.

Такім чынам, у 70-х гадах вызначыліся шляхі выразнага патэнцыялу баяннага мастацтва. Неўзабаве з'явіліся вынікі. У рэчышчы адкрыццяў Залатарова тэндэнцыю пашырэння вобразных сфер і форм баяннай выразнасці прадоўжылі Г.Баншчыкаў, А.Нагасёў, А.Кусякоў, К.Волкаў, У.Зубіцкі.

Як радыкальна новую з'яву ў працэсе развіцця змястоўнай сістэмы баяннага рэпертуару можна адзначыць творы С.Губайдулінай. На першы погляд яе творчасць – інтанацыйны строй музыкі і спосабы ўвасаблення – апазіцыйныя народна-песеннай прыродзе баяна. На справе ж аказалася, што яго інструментальныя магчымасці не да канца былі вычарпаны і знаходзіліся далёка за межамі прывычнага ўспрымання. Губайдуліна дае вышэйшую адзнаку здольнасці баяна дыхаць.

Яе вобразны свет матэрыялізуецца ў незвычайнай гібкасці і маляўнічасці баяннай дынамікі. Дынамічны профіль інструмента аказваецца выключна рухомым і шматварыянтным, увасобленыя ў мноства ступеняў гукавой аб'ёмнасці і эластычнасці. Рашаючымі выразнымі фактарамі ў Губайдулінай выступаюць тэмбрадынаміка і санорыка. Выбар гэтых сродкаў і апора на іх дыктуецца, зразумела, нічым іншым, як своеасаблівасцю змястоўных матываў. Кажучы аб

іх вытоках, важна коротка спыніцца на некаторых светаўспрымальных пазіцыях і музычна-эстэтычных поглядах кампазітара.

Губайдуліна глыбока веруючы ў Бога чалавек. У веры яна знаходзіць адказы на многія пытанні жыцця і без гэтага не бачыць сэнсу існавання. Біблейская мараль, выпшэйшы духоўны парадак існавання ўвасабляецца ў вобразах музыкі (Парціта для вяланчэлі, баяна і камернага аркестра «Сем слоў Ісуса Хрыста», 1982; Саната ў пяці частках «Et exspecto...»¹, 1986). Губайдулінай блізкі свет містыкі. Яна адчувае ў ёй нават нябачныя складаныя сувязі з антысветам («De profundis», 1978). «Лёс чалавека, – лічыць яна, – накіраваны звыш»; «чалавек кіруецца раней прызначаным шляхам, але яго лінія можа падвяргацца зломам, а то і зрывам з гэтага шляху ў сілу акалічнасцяў ці самакарэкціроўкі асобы». Ясна, што ўсё гэта з'яўляецца ў медытацыях, дзе кампазітар задумваецца над уплывам Боскай волі. Такая сукупнасць светапоглядных і эстэтычных адчуванняў Губайдулінай. Менавіта яны як суб'ектыўныя бакі асобы ляжаць у аснове ўсіх стылявых рысаў.

Сёння Губайдуліна сусветна прызнаны і высокашаноўны мастак. Тое, што яна стварае для баяна – набытак сталай каштоўнасці, змястоўнай глыбіні і складанасці. Такім чынам, выканаўчы патэнцыял, накіраваны да яго, павінен быць па-філасофску адэкватным.

Не менш высокія інтэлектуальныя патрабаванні і да музыкі іншых разгледжаных намі кампазітараў – М.Чайкіна, У.Залатарова і іх паслядоўнікаў. Вобразнасць і думка – вось пастулаты, вызначаючыя ў гэтым выпадку поспех. Шлях да яго пралягае праз выхаванне выканаўчай паэтыкі і аналітычнай культуры.

Як і кампазітар, выканаўца падаецца ў шматпланавай сукупнасці светапоглядных псіхалагічных рысаў, пабуджальных матываў творчасці і мастацтва. Своеасаблівасць кожнай выканаўчай асобы пры наяўнасці прафесійнай сталасці вызначае ўсе яго стылістычныя тэндэнцыі. Выканаўца, як вядома, інтанатар волі кампазітара, ён не можа ісці прама ад уласнай задумы без руплівага аналізу выконваемай музыкі (яго прэрагатыва не сама канцэпцыя, а інтэрпрэтацыя аўтарскай канцэпцыі).

Аднак, несумненна, выканальніцкае распазнаванне форм выяўлення, арганічна ўласцівых кампазітару, дапаможа правільна іх перадаць, глыбока і ясна выявіць інтэлектуальныя каштоўнасці твора (яго ідэйна-эмацыянальны сэнс, філасофскую канцэпцыю). Найбольш правільным метадалагічным інструментам такога распазна-

¹ «Et exspecto...» – у чаканні.

вання падаецца інтанацыйны аналіз. Менавіта ён адчыняе перад выканаўцай, а ў выніку перад слухачом рух думак, начуццяў, станаўленне і развіццё кампазітарскай ідэі.

Працэс выканальніцкага абстрагавання мяркуюе ўзгадненне двух узроўняў праблематыкі. Першы заўсёды падае праблему ідэянамацыянальнага сэнсу, другі — фармальнага сінтэзу ўвасаблення ідэі; гэтыя ўзроўні дыялектычна ўзасмазвязаны. Асэнсаванне ідэянай накіраванасці твора, яго філасофскай арыентацыі (калі такая дапускаецца) стымулюе пошук выразных сродкаў. У такім пошуку дыялектыка пранікае далей — унутр інтанацыі, г.зн. у склад інтанацыйна-выразных элементаў (рытму, мелодыі, гармоніі, фактуры, дынамікі, артыкуляцыі і інш.).

Абдуманая паэтычная ідэя, марфалагічны план яе даследавання і правільны выбар сродкаў інтанавання паскараюць працэс пошуку патрэбнай, менавіта актыўнай (а не нейтральнай), найбольш праўдзівай інтанацыі, параджаюць жыццёстойкае, арыгінальнае мастацкае выяўленне. Складаная думка выклікае ускладненне сістэмы сродкаў яе ўвасаблення. Дакладныя ўзаемаадносіны думкі і музычнай мовы падаюць дакладную з'яву стылю. Толькі ў праблеме яго інтэрпрэтацыі, знаходжання сваёй паэтыкі творчасці кампазітара і выканаўцы патрабуюцца найбольш чутлыя аналітычныя «вагі».

Выканаўчая паэтыка як спецыфічная сукупнасць асаблівасцяў, характарызуючых своеасаблівасць творчай асобы выканаўцы, перш за ўсё падае на: 1) дастатковы вопыт асэнсавання вядучых тэндэнцый рэчаіснасці; 2) адпаведны духоўным запросам, мэтам і матывам адбор з патоку жыцця самых характэрных і блізкіх да сферы ўвасаблення дадзенага мастацтва з'яў; 3) пераканаўчае стварэнне зразумелых і цікавых слухачу вобразаў; 4) ўменне дасягаць высокага эмацыянальнага накалу; 5) вопыт эмацыянальнага пераўвасаблення; 6) арганічнае і вытанчанае выкарыстанне фальклорных традыцый; 7) валоданне ўсімі сродкамі выразнасці музыкі і свайго інструмента.

Выяўлены ў інтанацыйным працэсе паэтычны свет выканаўцы, як і кампазітара, павінен адрознівацца агульнай эмацыянальнай афарбоўкай, інтэлектам, сваімі спосабамі ідэалізацыі (узвышаючых мастацкі вобраз метады абагульнення); арыгінальнай манерай аб'яднання сродкаў інтанацыйнай выразнасці (вылучэнне найбольш характэрных і знішчэнне менш значных), здольнасцю да інтэлектуальнай трансфармацыі, росту эстэтычных крытэрыяў.

Непасрэдная праца выканаўцы прадугледжвае выбар інтанацыі, у якой, як у зерні, пададзены ўвесь твор, а таксама канкрэтызацыю галоўнай паэтычнай ідэі (музычнага вобраза) і пранікненне ў

кожную яе дэталю. Ступені аналізу вядуць да дасягнення яснасці ў стылістычнай структуры інтанавання на ўсіх маштабных узроўнях: у інтанацыі, інтанацыйным развіцці твора ў цэлым, у самых розных эмацыянальных яго адценнях і сэнсавых яго праяўленнях. Знаходзячыся ва ўладзе выканаўцы, розныя сродкі выразнасці могуць несці ў сабе і азначаць розныя, часам супрацьлеглыя з'явы стылю. Яны заўсёды істотныя, таму што могуць падкрэсліваць тую ці іншую думку, эмоцыю. У кантрасце выразных сродкаў выяўляецца драматычна-музычна-паэтычнай канцэпцыі. На першы погляд малазначная з'ява на справе становіцца вядучым выразным фактарам у раскрыцці месце. Выканаўца па-свойму даследуе інтанацыю, тэму, твор. У полі зроку ў яго – семантыка і матэрыяльныя формы, г.зн. – усё, што называліся часцінкамі (элементамі), і ўсё, што так ці інакш стварае ідэі, вобразы, індывідуальна-творчы стыль.

У інтанацыйным строі беларускай баяннай музыкі чакае свайго раскрыцця мноства тэм. Гэта мудрасць і дабрата, светлыя адчуванні жыцця і гумар, трагедыя і паэзія быцця, філасофская лірыка і гратэск і многае іншае. Увесь жыццёвы ўклад беларусаў, іх тэмперамент, псіхалагічныя асаблівасці, умовы быту, словам, іх гісторыя адлюстравана ў народнай песні. У ёй кампазітары могуць знайсці галоўную ідэйную апору, ствараючы сваю музыку.

Не толькі баяннае, але і ўсё музычнае мастацтва ў Беларусі мала яшчэ дакранулася да трагедычнай насычанасці гэтага народа. Феномен цяжкага трагічнага лёсу, надзвычайнай духоўнай шчырасці беларусаў – гэта вялікая тэма. Яна можа быць адной са стылявых асаблівасцяў і баяннага мастацтва.

Разглядаючы перспектывы тэндэнцыі беларускага баяннага мастацтва, трэба перш за ўсё нагадаць аб неабходнасці стварэння шырокага нацыянальнага рэпертуару, які б паўнакроўна змог выявіць самыя розныя бакі жыцця. Роля баяна ў агульнай функцыянальнай разнастайнасці беларускага мастацтва не павінна раставарыцца ў неабдымных інтэрнацыянальных сувязях. Яму неабходна стаць на свой нацыянальны шлях і шукаць свае змястоўныя напямкі.

VI.

Параўнальны аналіз арганнага, фартэпіяннага і баяннага інструментальных стыляў у ацэнцы магчымасцяў выканання поліфаніі

Зацікаўленасць баяністаў санатна-сімфанічнымі і развітымі поліфанічнымі жанрамі¹ заўсёды стымулявала звяртанне да фартэпіянай і арганнай музыкі. Аднак колькасны рост пералажэнняў да пэўнага часу стрымліваўся адсутнасцю на левай клавiятуры баяна храматычнага гукараду. Такім чынам, супярэчнасць творчых жаданняў выканаўцаў і невысокай матэрыяльнай культуры інструмента дала імпульс кардынальным пераўтварэнням у арганіцы, тэхніцы, у стылявым дыяпазоне баяннага мастацтва. 60-я гады адчыняюць перыяд гатова-выбарнага баяна. З храматызацыяй левай клавiятуры і прыстасаваннем на правым баку корпуса механікі тэмбравых рэгістраў надыходзяць карэнныя якасныя змяненні ў патэнцыяле выразнасці фактуры, тэмбру, дынамікі. Невымерна пашыраецца змястоўны круггляд выканаўцаў-баяністаў.

У ліку першых публікацый для гатова-выбарнага баяна маскоўскіх і ленінградскіх выдавецтваў выходзяць у свет Канцэртная сюіта для баяна до-дысэз мінор М.Чайкіна (1964), Канцэрт для баяна з аркестрам Ю.Шышакова (1964), Канцэрт-паэма для баяна з аркестрам А.Рэпнікава (1966), зборнік пералажэнняў для баяна твораў рускіх і замежных класікаў, складзены А.Палятаевым і інш.

Адной з вядучых тэндэнцый у другой палове 70-х — пачатку 80-х гадоў з'яўляецца поліфанізацыя баяннага рэпертуару. У гэты

¹ У сярэдзіне 60-х гадоў у СССР былі выдадзены тры першыя зборнікі поліфанічных п'ес у пералажэнні для гатовага баяна: Полифонические пьесы для баяна. Вып. 1. М., 1964. 67 с.; Вып. 2. М., 1965. 76 с.; Вып. 3. М., 1965. 73 с.

час асаблівую увагу баяністаў прыцягнула да сябе арганная і клавірная музыка І.С.Баха. Параўноўваючы інструментальна-арганалагічныя ўмовы гатовавыбарнага, шматтэмбраванага баяна з умовамі аргана і фартэпіяна, адзначым у іх агульныя і адметныя рысы, што дазволіць уявіць магчымасці выканання на баяне поліфанічных твораў Баха не толькі на ўзроўні дакладнай ілюстрацыі арыгінальнага запісу, але і на ўзроўні інтэрпрэтацыі, абумоўленай спецыфікай арганікі і тэхнікі баяннага мастацтва.

Дзеля цэласнай перадачы шматгалосай поліфанічнай тканіны і ажыццяўлення выканальніцкай мастацкай дыферэнцыяцыі ліній арганалагічны патэнцыял інструмента павінен прад-стаўляць пэўныя фактурныя, тэмбравыя, дынамічныя, артыкуляцыйныя сродкі выяўлення. Арганіст у гэтым плане мае багатыя магчымасці тэмбрава-дынамічнага і артыкуляцыйнага выдзялення галасоў. Выкарыстанне некалькіх мануальных клавіятур, педаляў, складанай сістэмы тэмбравых рэгістраў надае асаблівую яснасць поліфанічнай тканіне і спрыяе дыферэнцыяцыі яе ліній у суадносінах з іх функцыяй — лануючай ці падпарадкавальнай.

У выкарыстанні піяніста інструмент з аднародным характарам тэмбру. Каб знайсці дынамічныя і тэмбравыя адценні, ён павінен ужываць прыёмы тушэ і педалізацыі ў супрацьлегласць арганісту, які карыстаецца інструментам, непасрэдна "адказваючым" той ці іншай сілай гучання на дакрананне пальцаў. Баяніст у пэўных прапорцыях валодае тымі ж магчымасцямі, што арганіст і піяніст.

Аднак, пры выкананні поліфанічных твораў на баяне гэтыя магчымасці маюць розную эфектыўнасць. Напрыклад, дынамічная самастойнасць галасоў на баяне значна меншая, чым на фартэпіяна. Разам з тым тэмбральная рознасць баянных клавіятур абумоўлівае даволі рэльефныя адценні гучання кожнай з меладычных ліній, якія рухаюцца адначасова. Кампактнае і геаметрычна мэтазгоднае размеркаванне клавішаў на правай клавіятуры дазваляе без вялікіх намаганняў іграць шматгучныя акорды ў шырокім раскладзе, а таксама інтэрвалы звыш паўтары актавы. Камбінаваная левая клавіятура ўсталявана так, што з лёгкасцю дапускаюцца шматлікія варыянты злучэння басоў з акордамі на гатовай ці меладычным рухам на выбарнай клавіятурах.

Усё гэта неабходныя ўмовы, патрэбныя для прачытання арыгінальнага нотнага запісу. Языковыя трубы, якія ўваходзяць у сістэму гукаўтварэння аргана, акустычна роднасныя гукаўтваральнай будове баяна, што збліжае тэмбравую выразнасць названых інструментаў і з'яўляецца важным фактарам падабенства інструмен-

тальных стыляў. Праз мехавыя прыёмы на баяне магчыма актыўная падача гуку (акцэнтаўка), у выпадках неабходнасці імітацыі фартэ-піянага ўдару. Умелас мехавядзенне дазваляе дасягаць паступовых нарастанняў і спадаў сілы гучання, а таксама кантрастных дынамічных адценняў. Баян у параўнанні з арганам ці фартэпіяна падае выключную вытанчанасць артыкуляцыі. За лік штрыхавой шматграннасці баяністу ўдаецца ў значнай меры пазбегнуць асноўнага арганічнага дэфекту гучання поліфаніі — гучнасна-дынамічнага паралелізму галасоў.

Сучасны баян мае 15 тэмбравых рэгістраў, якія дазваляюць у некаторых выпадках імітаваць тэмбры языковых труб аргана, але, безумоўна, не з'яўляюцца іх якасным эквівалентам.

Практыка паказвае, што рознасць дынаміка-акустычных і тэмбравых характарыстык аргана і баяна не выключае мастацкай правамернасці пераінтанавання арганнай музыкі на баяне. Але сцвярджаць, што гэтая рознасць не з'яўляецца важнай у працэсе псіхалагічнага ўздзеяння на слухача, было б вялікай нацяжкай у ацэнцы выразных магчымасцяў баяна. Баян не можа, напрыклад, паўтарыць з'яву тэмбравых кантрастаў языковых і лабіяльных¹ труб, перадаць усепаглынальнае фортэ.

Вякамі складзены інструментальна-выразны патэнцыял (громкасна-дынамічны, тэмбравы, артыкуляцыйны) збудавання, названага «арганам», не можа быць роўным патэнцыялу (баяна хатня б таму, што яны нясуць розныя сацыяльныя функцыі. Да саборнага аргана сыходзяцца масы людзей, а арганіст нярэдка ўзвышаўся да ролі ідэолага-прамоўцы, да якога была прыкавана ўвага шырокай аўдыторыі.

Камунікатыўная сутнасць гармоніка-баяна іншая. Гэты інструмент у вялікай колькасці распаўсюджваўся сярод мас, і яго істотнае гучанне інтанацыйна паўнаважнае ў адносна неспым коле слухачоў, г.зн. у канцэртна-камерных абставінах ці хатніх умовах. Таму той характар пераінтанавання, які забяспечваецца акустычнымі сродкамі баяна (громкасная дынаміка, тэмбр) павінен ацэньвацца і ўлічвацца інтэрпрэтатарам у рэпрадукцыйным плане, што азначае ў маштабах мініячоры арганнае гучанне.

Сацыяльная функцыя напісаных І.С.Бахам арганых твораў у выкананні на баяне аб'ектыўна можа быць ацэнена як пазнавальная, а ў акадэмічных умовах і вучэбная. Любая спроба баяніста пры

¹ Ададзенае падабенства гучанню лабіяльных труб на баяне дасягаецца пры выкарыстанні тэмбравых рэгістраў, размешчаных на «ламанай» дэцы.

дапамозе фарсіроўкі здзіўляць і падаўляць слухача дынамічнай магутнасцю, маляваць веліч саборнай атмасферы будзе штучнай і фальшывай.

Сродкамі баяна ён можа дасягнуць у сваёй інтэрпрэтацыі мастацкага выніку абагульненнай значнасці, калі будзе зыходзіць не ад знешніх бакоў арганнага стылю, а знойдзе шляхі пераканаўчага раскрышча унутраных, глыбінных слаёў музычнага зместу.

VII.

Тэарэтычныя падставы і метадалогія выканальніцкага аналізу баянных твораў

1. Аб мэтазгоднасці сістэматызацыі аналітычнага восьху выканаўцы-баяніста

У навукова-метадычнай літаратуры для баяна (навучальных праграмах, дапаможніках, пачатковых курсах навучання на баяне) выканальніцкаму аналізу ўдзелена даволі прыметная ўвага. Аднак да гэтага часу не распрацавана яго паслядоўная методика, якая ахапіла б увесь цыкл мастацкага асваення твора — ад першага знаёмства з ім да ўвасаблення закончанай сэнсавай канцэпцыі. Навучэнцу-баяністу сёння неабходна даступная, аналітычная сістэма, здольная кіраваць рухам яго творчай думкі, стымуляваць нараджэнне мастацкай мэты і пошук сродкаў яе дасягнення. Часткова метадалагічныя недахопы ў вырашэнні такой задачы запаўняюць дапаможнікі расійскіх вучоных¹ Г.Статыўкіна, У.Дзянісава, Ф.Ліпса, М.Імханицкага, Б.Ягорава, С.Платонавай і інш.

¹ Стативкин Г. Начальное обучение на выборно-готовом баяне. М., 1989; Денисов В. «Детский альбом» Н.Я.Чайкина. Горький, 1988; Липс Ф. Об исполнении современной музыки на баяне // Вопросы профессионального воспитания баяниста. М., 1980; Его же. Творчество В.Золотарева // Баян и баянисты. Вып. 6. М., 1984; Его же. Искусство игры на баяне. М., 1985; Имханицкий М. Работа над концертами А.Репникова // Музыкальная педагогика и искусство игры на русских народных инструментах: Сб. тр.: ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 74. М., 1984; Его же. Авторы-педагоги // Муз. жизнь. 1978. № 2; Его же. Творчество Ю.Шишакова. М., 1976; Его же. Музыка В.Золотарева // Муз. жизнь. 1976. № 17; Его же. На авторском концерте Ю.Шишакова // Сов. музыка. 1975. № 10; Егоров Б. Средства артикуляции и штрихи на баяне // Вопросы профессионального воспитания баяниста: Сб. тр.: ГМПИ им. Гнесиных. М., 1980. С. 86-112.

Шэраг фактараў (гістарычны, сацыяльны, нацыянальны, эстаэтычны) абумоўлівае спецыфічныя, уласцівыя толькі баяннай творчасці, прынцыпы фарміравання рэпертуару, развіцця канструктыўных якасцяў інструмента, тэхнікі ігры, змястоўнага асэнсавання. Разглядаючы кожны з іх асобна, названыя аўтары падаюць баянную музыку ў якасці прыкладаў або даследуюць яе ў пэўным аспекце. Між тым адсутнасць камплекснага аналітычнага падыходу да твора нярэдка прыводзіць да грубых выканальніцкіх памылак і стылявых скажэнняў. Здаецца таксама, што не ўлічваецца спецыфіка баяннага нотнага тэксту і такім чынам недастаткова выразна адлюстроўваецца пабудова фактуры твора, не высвятляецца ў поўнай меры характар гукаўтварэння і гукакіравання. Часта інтэрпрэтацыя засноўваецца на рэфлектора-эмацыянальных уяўленнях і толькі на інтуітыўным вопыце выкладчыка або вучня. Тым часам, ужо з першых крокаў творчага шляху маладому выканаўцу трэба разумна кіраваць сваімі пачуццямі ў працэсе інтанацыйнага станаўлення. У яго заўсёды павінна быць імкненне да інтэлектуальнага аднаўлення. І самым надзейным механізмам тут можа быць толькі шматпланавы аналіз. Па-за аналітычным роздумам не можа нарадзіцца прыватная, пяхай яшчэ нескладаная, але ясная вобразная кашчэпцыя.

Недахопы сённяшняй практыкі навучання баяністаў падахвочваюць да вылучэння новых мэт. Вучань-баяніст павінен нарэшце ўсвядоміць, што дакладнае, тэхнічна ахайнае чытанне нот ёсць толькі фармальны бок творчасці. Больш складаны і найбольш каштоўны — гэта па-мастацку перададзены выразны сэнс твора. Музычная творчасць разнастайная. Колькі кампазітараў, столькі індывідуальных стыляў. І ў стракатай стылявой разнастайнасці баяннага рэпертуару выканаўцу не абысціся без адпаведнай даследчай структуры. Менавіта яна дае магчымасць размежаваць а г у л ь н ы я з'явы жыцця і творчасці, што звязваюць кампазітара з кантэкстам музычнай культуры і а с а б і с т ы м і рысамі, уласцівымі толькі яму аднаму.

Баян па фактурных і камунікатыўных якасцях адрозніваецца ад іншых музычных інструментаў найбольшай колькасцю форм выканання: сольнай, ансамблевай, аркестравай і акампаніруючай. Шляхі авалодання кожнай з іх самастойныя і залежаць ад прыхільнасці і таленту музыканта. Аднак самым складаным з'яўляецца шлях да сольнай формы. Саліст як творчая індывідуальнасць прагне да унікальнага і вытанчанага самавыяўлення. Як ніхто іншы ён павінен умець арыентавацца ў разнастайнасці сродкаў музычнай выразнасці і стылістыкі. Адсюль і асноўная задача аўтара — лагічна сістэматызаваць мысленне вучня ў момант яго працы (самастойнай, або з

дапамогай настаўніка) над творам, разам з тым мэтанакіравана раскласці ацэначныя імпульсы адносна ўсёй выразнай інфраструктуры (цэласнай і дэтальнай), закладзенай у нотным запісу. Такая мэта не дубліруе і не дапаўняе існуючыя распрацоўкі па аналізу музычных твораў. Не традыцыйная па змястоўнай задуме і структуры, яна пастаянна адлюстроўвае спецыфіку баяннага мастацтва як па характару форм і зместу яго жанравага фонду, так і па інструментальнай тэхніцы выканання. Дадзены артыкул змяшчае шэраг каратка выкладзеных тэарэтычных прадумоў метадалогіі выканальніцкага аналізу, аб'ектам якога можа быць увесь рэпертуарны комплекс баяннага мастацтва.

2. Жанрава-стылявое шматаблічча баяннай музыкі.

Стварэнне баяннага рэпертуару — гістарычна, сацыяльна і стылістычна абумоўлены працэс. Ён натуральна суправаджаецца няспынным выяўленнем выразных сродкаў, пошукам і адкрыццём невядомых раней тэхнічных прыёмаў. Але самыя істотныя адрозненні баяннага мастацтва ад іншых відаў інструментальнай музыкі з найбольшай канкрэтнасцю выяўляюцца ў змястоўнай дынаміцы жанраў. Менавіта ў ёй адлюстроўваюцца жывыя сувязі творчасці з рэчаіснасцю, у грамадскіх і індывідуальна-чалавечых яе праявах. Кожны з жанраў мае сваю спецыфіку — стылявую пэўнасць, прыметную заўсёды ў асаблівасцях зместу і формы. Гэта датычыцца ўсіх трох напрамкаў баяннага рэпертуару: народнай музыкі, апрацаванай для баяна, пералажэнняў інструментальнай музыкі і арыгінальных баянных твораў. Так, тэма народнай песні сама па сабе, амаль у манадыійным варыянце характэрна пэўным ідэйна-эмацыянальным зместам. Разам з тым яна служыць вытокам развіцця (напрыклад, фактурнага). Яе змест часта абагачаецца інструментальна развітой думкай (як можна назіраць у таленавітых імправізацыях гарманістаў-баяністаў). Мастацтва апошніх стварыла асноўныя формы баяннага інструменталізму¹. Па сутнасці народная песня сфармі-

¹ Пра інструментальныя імправізацыі гарманістаў на тэмы частушак Б.У.Асаф'еў пісаў: «У адных гэтых найгрышах столькі непасрэднага народнага гумару, хітрых здэкаў, вострай назіральнасці, што з гэтага зместу ў музычных адносінах складаецца вялізны караб (асабліва рытмічных), каларыстычных і гарманічных «навін», якія сведчаць аб невычэрпным вынаходніцтве народнай музычна-творчай практыкі...» (Асафьев Б.В. Композитор — имя ему народ // Избр. тр. Т. 4. М., 1955. С.17-21.

равала свае ўласныя якасці матэрыяльных і тэхнічных асноў баянага мастацтва, узмацніла яго функцыянальную інтэнсіўнасць у грамадскай практыцы¹.

Дзякуючы цеснай сувязі гармоніка-баяна з народнай песняй вызначылася інструментальна-выразная сутнасць пачуццёвага адлюстравання многіх бакоў народнага жыцця. Аднак народныя музыканты не замыкаліся сваімі нацыянальнымі межамі. Гісторыя гармоніка сведчыць, што яны заўсёды імкнуліся да каштоўнасцяў сусветнай музычнай класікі. Надрукаваныя яшчэ ў мінулым стагоддзі, пералажэнні для гармоніка твораў клавесіннай, фартэпіянай, вакальнай, аркестравай літаратуры паказваюць унясенне ў мастацкую свядомасць гарманістаў-аматараў, а пазней баяністаў мноства новых стылявых асаблівасцяў. Праз творчасць кампазітараў XVII-XVIII ст., напрыклад, баяннае мастацтва ўвабрала элементы поліфанічнага мыслення (лінейная 2-3-галосая фактура, сродкі дыферэнцыяцыі галасоў — артыкуляцыя, тэмбравыя фарбы, дынаміка); развітую меладычную арнаментальна-дэкаратыўную выразнасць (мелізматыка); інструментальную выяўленчасць; экспрэсію вакальнай кантылены (артыкуляцыйная звязнасць, абдымнасць дыхання шырокіх фраз) і інш. З выкарыстаннем твораў венскіх класікаў, рамантыкаў, рускіх кампазітараў XIX ст. стала магчымым набыццё незвычайных для народных інструментаў сродкаў музычнай выразнасці: адпаведнае нормам заходнесўрапейскай музыкі мастацкае гукаўтварэнне — вытанчаная фразіроўка, артыкуляцыя, агогіка, дынаміка.

Разам з тым стабілізаваўся працэс засваення прафесійных кампазіцыйных структур — формы, фактуры, гармоніі, асабістага тыпу меласу (рэчытатыўная дэкламацыя, шырыня і павучасць кантылены). Ужо першыя пералажэнні для гатовага баяна (пачатак XX ст.) фартэпіянных твораў Гайдна, Моцарта паказалі далучэнне выканаўцаў-баяністаў да інтанацыйнай шматграннасці частак санатных цыклаў, дзе супастаўляюцца процілеглыя вобразныя сферы. З творчасцю Бетховена таксама звязана асэнсаванне вышэйшай формы музычнага абагульнення санатна-сімфанічнага алегра. Плённую ролю таксама адыграла музыка заходнесўрапейскіх рамантыкаў з яе глыбока індывідуалізаванай мелодыкай, гармоніяй, дынамічнай і тэмбравай экспрэсіяй. У баянным гучанні знайшлі ўвасабленне яркія кантрасты туці і сола, мноства фактурных камбінацый, чаргаванне высотна-рэгістравых фарбаў. Выключна важнай для выканаўчай

¹ У гэтым працэсе асабліва важная роля належыць жанру частушкі.

культуры баяністаў з'явілася музыка рускіх кампазітараў і выпрацавання ў ёй прыёмы пашыранага дыхання, кантыленнага меласу. Трывалы імпульс развіццю тэмбравага, фактурнага, гарманічнага патэнцыялу баяна, мастацка-слыхавога вопыту выкапаўцаў далі пералажэнні фартэпіянай і аркестравай музыкі Глінкі, Чайкоўскага, Мусаргскага, Рахманінава.

Істотнай перадумовай стылявой своеасаблівасці арыгінальнай музыкі для баяна аказаліся пералажэнні савецкіх песенных жанраў з ярка адлюстраванай у іх жыццёвай тэматыкай¹. Натуральна, што рознабаковыя з'явы рэчаіснасці даваенных, вясных і пасляваенных гадоў, што спарадзілі новыя вобразы, не маглі не выклікаць у баянным мастацтве сваіх уласных форм абагульнення. І яны, зразумела, узніклі. Адзначым у гэтай сувязі творчасць вядомых савецкіх кампазітараў М.Чайкіна, А.Холмінава, К.Мяскова, С.Каняева, Ф.Рубцова. У сваёй музыцы яны выяўляюць некалькі найбольш характэрных вобразных сфер: патэтыку, святочнасць, пачуццё раздолля, душэўную ўзнёсласць, масавы ўздых духоўных сіл, а разам з імі вобразаў і інтанацый глыбока пранікаючых у свет патаемных пачуццяў, рэфлексій і філасофскай лірыкі.

У арыгінальным баянным рэпертуары знайшоў сваё пэўнае адлюстраванне і складаны свет супярэчлівай чвэрці XX стагоддзя. У шматлікіх кампазіцыях для баяна 70-90-х гадоў выяўляюцца і спалучаюцца самыя розныя светапоглядныя сістэмы — сацыяльная ўпэўненасць і талерантнасць М.Чайкіна і поўны душэўных хістанняў і смутку, негатыўны псіхалагізм У.Залатарова; светлыя фарбы жыцця Я.Дзярбенкі і касмічны палёт думкі С.Губайдулінай. У кожным з гэтых і многіх іншых выпадках змястовай арыентацыі вызначаюцца свае творчыя метады, уласцівасці музычнай мовы і на іх аснове фарміруецца унікальны сплаў музычных сродкаў і прыёмаў творчасці. Скрозь гэты матэрыял і праходзіць мастацкая ідэя, інтанацыйна ажыццяўляецца думка і пачуццё аўтара. Складаная, шматгаліновая па эпохіяльных, нацыянальных жанравых адзнаках стылістыка баяннага рэпертуару абавязвае выканаўцаў да

¹ У вобразна-інтанацыйным багацці гэтых жанраў утвораны ідэальныя вобраз існавання жыцця. Галоўным героем, носьбітам мары, зразумела, была моладзь. З ёю звязваліся настроі антымізму, жыццярэчаснасці, упэўненасці ў поспеху. Таму невыпадкова масавыя песенныя жанры натуральна зліліся з масава-маладзёжнай баяннай творчасцю. Баян тут аказаўся надзейным спадарожнікам-інтанаатарам ідэальнага жыццёвага маляўніцтва. На наш погляд, найбольш тыповым і візуальна падмацаваным прыкладам маладога хлапца-баяніста з'яўляецца вобраз Максіма з кінафільма Г.Козінцава «Юнацтва Максіма» (1935 г.).

ўсебаковага даследавання, дзе прадугледжваецца сістэматызацыя ведаў, паслядоўная лагічная арганізацыя творчага выніку. У гэтым працэсе атрымлівае належнае асэнсаванне значнасць любога з мастацка-выразных сродкаў. Кожны больш-менш развіты твор — гэта комплекс тых ці іншых форм выяўлення, абумоўленых зместам, закладзеным у гэтыя формы. Тут і ўзнікае з'ява пэўнага стылю. І тыя вучні, каго баянная школа ставіць на шлях выканальніцтва, павінны досыць акрэслена ўяўляць сабе маштабы рэпертуарнага фонду і яго стылявыя напрамкі¹.

Кожнае з баянных рэпертуарных рэчышчаў можа кваліфікавацца па гістарычных (эпахіяльных), нацыянальных і індывідуальна-творчых жанравых адзнаках. Пералажэнні раздзяляюцца па наступных стылявых напрамках: 1) старадаўняя музыка (італьянскія, французскія клавесіністы, нямецкія арганісты і інш.); 2) Гендэль-Бах; 3) венская класіка; 4) заходнеўрапейская рамантычная музыка; 5) руская музыка XIX ст.; 6) імпрэсіянізм; 7) савецкая і сучасная замежная музыка.

Апрацоўкі народных песень і прафесіянальныя кампазіцыі на фальклорным грунтаванні адлюстроўваюць свой прыватны стылістычны парадак, адпаведны пэўным песенным жанрам:

- 1) хараводныя песні (працяглыя і скокавыя);
- 2) працяглыя лірычныя, шырокараспеўныя песьні;
- 3) частушкі;
- 4) інструментальныя найгрышы.

У арыгінальнай музыцы для баяна досыць развітой, стылістычна самастойнай можа быць прызнана творчасць кожнага з шырока вядомых савецкіх кампазітараў, якія пішуць для баяна — М.Чайкіна, К.Мяскова, Ю.Шышакова, А.Холмінава, А.Рэпнікава, У.Залатарова, У.Зубіцкага, Я.Дзярбенкі. Баянны рэпертуар, створаны імі датычыць усіх сур'ёзных і лёгкіх жанраў, складаных форм і мініячур, гістарычна сфарміраваных у інструментальнай музыцы. Гэта:

- 1) санаты і санаціны сола;
- 2) канцэрты для баяна (з аркестрам — сімфанічным і народных інструментаў);
- 3) сюіты;

¹ Больш падрабязна пра гэта ідзе размова вышэй у раздзеле «Стылявыя напрамкі рэпертуару».

- 4) канцэртныя п'есы;
- 5) п'есы;
- 6) жанры дзіцячай музыкі (заснаваныя на фантастычных казачных матывах, на малюнках прыроды, свету жывёл, дзіцячага быту);
- 7) п'есы малых форм;
- 8) эцюды тэхніка-інструктыўнага напрамку.

Ва ўсёй жанравай разнастайнасці кожны, асобна вызначаны твор можа разглядацца, аналізавацца ў рознай лагічнай паслядоўнасці. Але аптымальнай усё ж падасца дэдуктыўная логіка асэнсавання выбранай выканаўцам музыкі, г.зн. разгледжанне твора з моманту агульных мастацкіх яго ацэнак да прыватных, найбольш характэрных. Знаёмства з творам і першая яго ацэнка выклікае шэраг агульных, але вельмі грунтоўных дзеяў творчага выніку думак:

- 1) кампазітар і яго эпоха;
- 2) нацыянальная прыналежнасць кампазітара;
- 3) гісторыка-эстэтычная характарыстыка яго творчасці;
- 4) назва твора (магчыма праграмная);
- 5) твор арыгінальны ці перакладзены для баяна (калі перакладзены, то з якога інструмента і чым характэрны арыгінальны інструментальны стыль);
- 6) агульнае ўяўленне аб характары музыкі, азначэнне мастацкага вобраза;
- 7) музычная мова твора (належнасць яго да таго ці іншага гістарычнага часу, нацыянальнай школы, або народнай традыцыі);
- 8) спадабаецца ці не спадабаецца твор (з матывіроўкай той ці іншай яго адзнакі).

3. Аналітычная сістэма ў творчасці выканаўцы-баяніста

Працэс аналітычнага паглыблення ў кампазіцыйную, гукавыразную і вобразна-інтанацыйную структуры найбольш паслядоўна і лагічна падасца ў наступных аспектах: *тэксталагічным, тэарэтычным, тэхналагічным, эстэтычным*. Кожны з іх мае сваю мэтанакіраванасць і ўнутраны парадак.

I. Тэксталагічны аспект

Коротка аб паняціі «тэксталагія» і яго метаэагоднасці. Графічная (нотная) фіксацыя форм музычнага выяўлення і вобразнага зместу ў кожным творы нясе з сабой шмат агульнай і асабістай (тыповай для канкрэтнага віду музычна-інструментальнага мастацтва) інфармацыі. Выканаўца разумее, што ў кожным пісьмовым знаку зашыфравана пэўная якасць гучання (гука-высотная, тэмпа-рытмічная, дынамічная, артыкуляцыйная і г.д.). Малазначных абазначэнняў у нотным тэксце быць не можа. І чым больш выканаўца патрабавальны да сваёй творчасці, тым больш і адэкватныя яго адносіны да аўтарскага нотнага запісу. Асабліва адказным з'яўляецца пачатковы (школьны) этап фарміравання навыкаў працы над музычным тэкстам. Тэксталагічны аналіз не менш важны і на іншых — вышэйшых этапах росту музыканта. Разбіраючы сучасны баянны твор, нават спелы выканаўца нярэдка знаходзіць для сябе нешта незнаёмае, тым больш ва ўмовах няспыннай эвалюцыі інструментальна-выразных сродкаў баяна і форм іх пісьмовай фіксацыі. Аб гэтым красамоўна сведчыць новы баянны рэпертуар.

Паняцце тэксталагіі запазычана з літаратуразнаўства і паходзіць ад спалучэння лацінскіх тэрмінаў *textus* — сувязь (літаральна — тканіна) і *logos* — слова, навука. Тэкст, як вядома, перадае ў пісьмовай форме аўтарскае сачыненне, або выказванне. А тэксталагія ўстанаўлівае дакладнасць запісу, вывучае пісьмовыя формы літаратуры, музыкі, фальклору ў мэтах крытычнай іх праверкі, тэкставай арганізацыі дзеля далейшага даследавання і публікацыі.

Напай тэксталагічнай задачай з'яўляецца дэтальны разгляд і асэнсаванне функцыі кожнага з элементаў аўтарскага запісу. Пры гэтым зварот да іх пільнай увагі вучня будзе мець мэтай найбольшую адпаведнасць пісьмовага знака жывому музычна-выразнаму сродку. У сферы тэксталагічнага аналізу аднолькава важныя як агульна прынятыя, так і спецыфічныя баянныя формы запісу. У яе ўключаюцца:

- 1) акалада — спалучэнне 2-3-радкавага запісу партый правай і левай рукі;
- 2) музычныя ключы (скрыпічны, басовы, альтовы, тэпаровы);
- 3) знакі альтэрацыі пры ключах і ў працэсе гукавысотнай арганізацыі мелодыі і ўсёй фактуры твора;
- 4) тактавы размер(з магчымасцю *alla breve*); усе змяненні размеру на працягу станаўлення твора;
- 5) абазначэнні тэмпу (пачатковага і наступных);

- 6) гукавысотны, рытмічны, фактурны склад твора;
- 7) абазначэнні артыкуляцыі (усе прыемы, спосабы гукаўтварэння — штрыхі, тушэ, атака);
- 8) абазначэнні дышамікі (мікра- і макранакіраваныя фразіроўка, філіроўка, разгортванне кульмінацыйных эпізодаў);
- 9) знакі паўтораў;
- 10) тэрміналогія (замсжная, руская, беларуская);
- 11) абрэвіатура;
- 12) умоўныя аўтарскія абазначэнні баянных санорных тэрмінаў, тэмбравай рэгістроўкі, назваў клавiятур і інш.;
- 13) расшыфроўка арнаментыкі;
- 14) умоўны літарны запіс і расшыфроўка гатовых акордаў у партыі левай рукі;
- 15) варыянты графічных і літарных абазначэнняў змен руху меха, накіраванасці мехавядзення;
- 16) умоўныя знакі актаўных пераносаў гучання той ці іншай партыі.

Важнай творчай задачай выканаўцы з'яўляецца ўлік і аналіз адрозненняў пісьмовых першакрыніц і іх версій: апрацовак, рэдакцый, транскрыпцый, варыянтаў. У іх параўнанні дасяца магчымасць высвятліць колькасную і якасную ступені ўскладнення асноўнага матэрыялу, вызначэння найбольш каштоўнага твора адносна мастацкіх пераваг і густу выканаўцы. Выканаўчы вопыт тэксталагічнага даследавання мяркуе:

1) вивучэнне першакрыніцы (аўтограф, першас і наступныя аўтарскія выданні): сістэматызаванае набыццё ведаў аб арыгінале, яго творчай гісторыі ад узнікнення да апошняй аўтарскай рэдакцыі (рукапісу, карэктуры, першавыдання і перавыдання);

2) вивучэнне пазааўтарскіх версій: кола пытанняў, звязанае з супастаўленнем рэдакцыйных варыянтаў і іх параўнанне з аўтарскім тэкстам:

- а) рэдактарскія ўдакладненні арыгінальнага тэксту;
- б) рэдактарскія змяненні арыгінальнага тэксту;
- в) кантамінацыя першакрыніцы¹;

¹ Кантамінацыя (ад лац. *contaminatio* — змешванне, сутыкненне) — аб'яднанне тэкстаў розных рэдакцый аднаго твора, вынікам якога можа стаць новая мастацкая з'ява твора. Прыкладам кантамінацыі назавем Чакону з d-mol-най скрыпачнай санаты І.С.Баха ў рэдакцыях Ф.Бузоні, П.Гвоздзева і Ф.Ліпса. Вынікам тут з'явілася баянная аркестральнасць гучання Чаконь.

г) параўнанне змястоўнага патэнцыялу вакальнай народна-песеннай першакрыніцы з інструментальным зместам версіі;

д) кампазіцыйныя рэканструкцыі арыгіналу (фактурныя, структурна-фармальныя, меладычныя, гарманічныя, рытмічныя, тэмбравыя, артыкуляцыйныя, дынамічныя);

е) параўнальны аналіз аўтарскай партытуры з аўтарскім клавiрам, з пералажэннем для аднаго інструмента (баяна);

ж) параўнанне артыкуляцыйных версій арыгінала і рэдакцый, або толькі рэдакцый¹;

з) параўнальны аналіз аўтарскай партытуры з аўтарскім клавiрам, з пералажэннем для аднаго інструмента (баяна);

і) выканальніцкі выбар аптымальнага тэксту, матываваны асабістымі мастацкімі мэтамі;

к) вывучэнне і параўнанне выканальніцкіх інтэрпрэтацый вядомых музыкантаў па грамазапісах, аўдыё- і відэакасетах і абгрунтаванне асабістай змештавай канцэпцыі.

II. Тэарэтычны аспект

Кампазіцыйна-канстантныя сродкі музычнага выяўлення

Думка і вобразнасць як асноўныя пастулаты музыкі адзначаюць яе жыццяздольнасць. Канструктыўна-лагічная і вобразна-асацыятыўная асновы яе неразрыўныя і вызначаюцца ў рытме, мелодыі, фактуры, форме — ва ўсіх сродках музычнага выяўлення².

Раскрываючы для сябе лагічную інфраструктуру, выканаўца трапляе ўнутр інтанацыі і таінства яе параджэння, знаходзіць рухаючыя сілы гэтага працэсу, здабывае магчымасць не спантанна, а асэнсавана ажыццяўляць ход матэрыялізацыі вобраза. Кожны сродак музыкі і н т а н а ц ы й н ы і нясе зарад эмацыянальнай энергіі, таму выканальніцкая думка авалодвае вопытам дыферэнцыяцый значнасці і выразнай актывізацыі гэтых сродкаў унутры інтанацыі. Працэс выяўлення — інтанавання, які парараджаецца ў пачуццёвай сферы свядомасці, праходзіць скрозь розум і тэхніку выканаўцы,

¹ Напрыклад, «Добра тэмпераваны клавiр» І.С.Баха ў аўтарскай (ur text) і пазааўтарскай рэдакцыях тэксту (Б.Муджаліні, Ф.Бузоні, К.Чэрні, Б.Бартак, Г.Бішоф і інш.)

² У рытме лагічна аформленымі стварэннямі з'яўляюцца часавыя фігуры, складзеныя з пэўных працягласцяў таноў; у мелодыі можа быць гама, інтэрвал; у гармоніі T-S-D-T каданс; у форме рознае па маштабу будаванне — ад матыву да закончанага санатна-сімфанічнага цыкла і г.д.

становіцца жывым, мастацка-вобразным увасабленнем. Успомнім рафрэн з Канцэртнага ронда (фінал Пернай сапаты) М.Чайкіна. Семантычная сутнасць яго — матарнасць, мясечная імклівасць руху. Музычныя сродкі, якія тут дамінуюць і з'яўляюцца неабходнымі дзеля кампазіцыйнай і выканальніцкай рэалізацыі, наглядна падаюцца фрагментам нотнага запісу і схемай (таб л. 18):

№ 1,

Presto $\text{♩} = 96$



Пры такой раскладцы дамінуючых інтанацыйных сродкаў становіцца бачнай іх сэнсавая мэтанакіраванасць ва ўсім музычна-выразным комплексе. Пэралічым кампазіцыйныя структуры і элементы гукавой матэрыі як формы гукавыяўлення, якія з'яўляюцца прадметам выканальніцкага асэнсавання:

- 1) жанравыя прыметы твора;
- 2) форма;
- 3) метр;
- 4) рытм;
- 5) мелодыя;
- 6) лад;
- 7) танальнасць;
- 8) фактура;
- 9) гармонія;
- 10) формы акампанеента;

Табліца 18

МЕТР:¢ Пастаянная ўстойлівая роўнамернасць адліку моцных тактавых долей.	РЫТМ Аднолькавае рытмічнае драбленне метрычных адзінак (роўная паслядоўнасць 16-х нот і стымулюючыя валявыя імпульсы басоў у акампанемента).	ФАКТУРА Гамафонна-гарманічная: мелодыя з бас-акордавым акампанентам. Адзіны ўстойлівы склад.
МЕЛОДЫЯ Секвенцыйнае "намацванне" гукавысотных пабудоў па спіралі ўніз ўверх. Кіруемыя валявым імкненнем пад'ёмы і спады тэстуры.	ГАРМОНІЯ Цвёрда падуласная дынаміцы функцыянальных адносін.	АРТЫКУЛЯЦЫЯ Пальцавая, часткова меха-пальцавая. Выразная дыферэнцыраванасць і акцэнтаваны вымаўлення тонаў.
ГРОМКАСНАЯ ДЫНАМІКА Напружанае ўзмацненне і аслабленне громкасці, залежна ад тэсітурнай зменлівасці мелодыі.	ТЭМП ММ: ♩ = 96 Вялікая скорасць руху тонаў.	ТЭМБР  Звычайны баянны 2-галосны тэмбравы рэгістр. Гучанне ў актаве, адпаведнай запісу (Loco).

- 11) артыкуляцыя;
- 12) фразіроўка;
- 13) тэмп;
- 14) агогіка;
- 15) дынаміка;
- 16) санорыка;
- 17) тэсітурныя рэгістры, тэмбравыя рэгістры, тэмбры клавiятур баяна.

Памятаючы, што ў любой з пералічаных форм музычнага гукавыяўлення ёсць свая канструктыўна-лагічная інфраструктура, выканаўца вызначае і аналізуе найбольш сутнасныя яе бакі.

1. Жанравыя прыметы твора

Пры разглядзе жанра перш за ўсё вызначаюцца самыя агульныя яго прыметы: а) жанр як пэўны тып зместу; б) жанр як праяўленне формы; в) жанр як сацыяльная з'ява.

П е р ш а я жанравая прымета з'яўляецца пэўным вобразным складам твора — драматычным ці лірычным, эпічным ці камічным, лёгкай ці сур'ёзным; яна можа таксама неслі ў сабе дэкламацыйную ці маторную, распеўную або маршавую якасць інтанавання.

Д р у г а я — кампазіцыйнай пабудовай формы і комплексам выкарыстаных выразных сродкаў. Напрыклад, жанры, развітыя эпохай венскай класікі: саната, канцэрт, сімфанічная уверцюра, ронда; жанры, адлюстроўваючыя некаторыя бакі чалавечай дзейнасці: рондэ, ці аратарская мова, барацьба ці мэтамкенне, валявы рух ці заміранне і г.д.

Т р э ц я я прымета жанра звязана з яго жыццёвым назначэннем, з фактарамі яго грамадскага быцця. Так, жанравая належаасць можа вызначыцца бытавой песенна-танцавальнай накіраванасцю твора (раманс, серанада, песня, арыя, канцона, полька, лезгінка, кракавяк, вальс, танга і інш.), народна-бытавой арыентацыяй, што адлюстроўвае пэўныя жыццёва-бытавыя функцыі (хараводныя, ігравыя, абрадавыя, працоўныя, працяглыя шырокаспеўныя песні, частушкі).

Сацыяльна абумоўленымі з'яўляюцца і буйныя канцэртныя творы, прызначаныя для выканання на эстрадзе пры масавым зборы публікі. Яны адрозніваюцца разгорнутасцю формы, віртуознасцю, экспрэсіўнай, узнёслай аратарскай інтанацыяй. Такія творы гістарычна ўсходзяць да арганнай музыкі Д.Буксэхуда, Г.Гендэля, І.С.Баха і атрымалі сваё развіццё ў жанры канцэрта для саліста з аркестрам.

З сацыяльна-умоўнай прыметай звязаны таксама масавыя жанры (рэвалюцыйная песня, марш і іншы.) Месцам іх выканання могуць быць абставіны вялікай залы, адкрытага лаветра, хатняга святла. З прыведзеных характарыстык натуральна вызначаецца фармулёўка жанра. *Ж а н р — гэта ўзнікшы ў пэўных сацыяльна-гістарычных умовах від музычнага твора, маючы агульныя па форме і зместу характэрныя рысы.* З асобных жанраў складаецца жанравы фонд той ці іншай разнавіднасці музычнага мастацтва. Гісторыя мастацтва гармоніка-баяна з'яўляецца рэальным сведчаннем таго, як сацыяльныя абставіны і музычныя матэрыяльна-інструментальныя ўмовы ўплываюць на фарміраванне зместу творчасці і ўвасабляюцца ў жанравай разнастайнасці. Жанравы фонд сучаснага баяннага мастацтва вельмі шырокі і выбудоўваецца ў самастойную, складаную класіфікацыю¹.

2. Форма

Выканальніцкі аналіз формы твора ажыццяўляецца ў двух вымярэннях: агульным і асобным. Першае вымярэнне прадугледжвае агульную характарыстыку пэўнага тыпу кампазіцыі і разгляджанне яго як цэласнай з'явы. Другое — раскрывае спецыфіку кампазіцыйнай структуры ва ўсіх яе асобных элементах. У баянным рэпертуары гістарычна зацвердзіліся наступныя формы

I. Простая:

- 1) адначасткавая;
- 2) двухчасткавая;
- 3) трохчасткавая;
- 4) двухчасткавая рэпрызная.

II. Складаная:

- 1) трохчасткавая;
- 2) двухчасткавая.

III. Ронда.

IV. Саната.

V. Варыяцыі.

VI. Цыкл:

- 1) санатны;
- 2) сюітны.

¹ Падрабязна класіфікацыю баянных жанраў гл. вышэй у арт. «Структурна-функцыянальныя асновы баяннага мастацтва».

VII. Поліфанія:

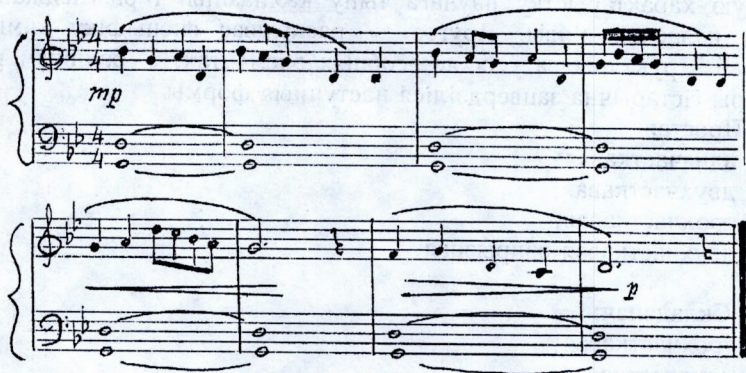
- 1) fuga;
- 2) фугета;
- 3) фугата;
- 4) канон;
- 5) інвенція;
- 6) прелюдия-фуга (у циклі).

Кожная з пералічаних форм мае сваё вызначэнне і складаецца з пэўнай колькасці ўзаемазвязаных кампазіцыйных частак. П р о с т а й называецца *музычная форма, якая ў цэлым, або ў кожнай сваёй частцы прадстаўляецца перыядам ці перасчлянёным развіваючым пабудаваннем. А д н а ч а с т к а в а я й — тая, якая змяшчае музычную тэму з развіццём у аб'ёме аднаго перыяду:*

№ 2.

Как на речке, на лужке
(рус. нар. песня)

Плавню



Прыкладам адначасткавай простаі формы могуць быць тэмы народных песень (старадаўніх сялянскіх: каляндарных, харавадных, скокавых і працяглых; гарадскіх: рэвалюцыйных, частушак і інш.):

№ 3.

Полосынька
(рус. нар. песня)

Спокойно



№ 4.

Крыжачок
(белар. нар. песня)

Апрацоўка П. Гвоздзёва

Allegretto

дзіцячых песень, калыханак:

№5.

А.Холмінаў

Калыханка

Стрымана, лямуча



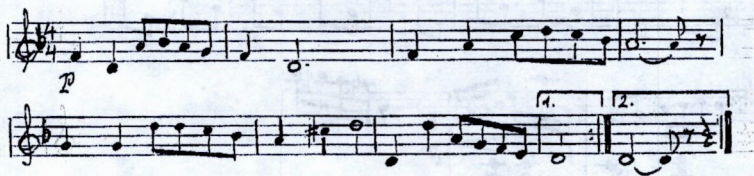
шматлікіх савецкіх песень, напрыклад:

№ 6.

Развітанне

Дз.Пакрас

Стрымана



У інструментальнай музыцы, у тым ліку у баянным рэпертуары адначасткавая форма займае вельмі значнае месца. Гэта танцавальныя найгрышы, дэцныя п'есы, перакладзеныя мініяцюры кампазітараў XIX-XX ст.

Двухчасткавай прастай называецца форма, у якой першай часткай з'яўляецца тэма ў выглядзе перыяду, а ў другой — развіццё гэтай тэмы. У прастай двухчасткавай форме могуць быць уступ і заключэнне:

№ 7.

Танец

Л.Бетховен

Alegretto



У прастай двухчасткавай форме другая частка разам з развіваючым матэрыялам змяшчае скарачаную рэпрызу тэмы першай часткі (часцей за ўсё адзін з яе сказаў). У выпіку такога скарачэння рэпрыза не выконвае ролю самастойнай часткі. Найбольшае распаўсюджанне двухчасткавая рэпрызная форма атрымала ў кла-

сичнай інструментальнай музыцы XVIII—XIX стагоддзяў (напрыклад, Лендлеры Ф.Шуберта).

Простая трохчасткавая форма складаецца з трох частак: першая частка — тэма, другая — развіццёвае пабудаванне (сярэдзіна), трэцяя — рэпрыза. Такая форма часцей за ўсё служыць кампазіцыяй невялікіх інструментальных п'ес песеннага або танцавальнага характару. Уся іх структура часцей за ўсё грунтуецца на адной тэме, якая экспануецца ў першай частцы, распрацоўваецца ў другой і паўтараецца ў трэцяй. Часам сустракаюцца п'есы, дзе тэматычны матэрыял першай і другой частак кантрастны (напрыклад, «Цюльерыйскі сад» з сюіты М.Мусаргскага «Маяюнкi з выставы»).

Складаная форма заўсёды спалучае ў сабе дзве або тры часткі, дзе кожная, або адна з іх унутры сябе складаецца з простаі двух- ці трохчасткавай формы. У складанай трохчасткавай форме першая частка звычайна уяўляе простую трох- ці двухчасткавую форму, другая можа быць такой жа, або складацца з некалькіх незамкнёных структур, а трэцяя з'яўляецца рэпрызай. Тэмы першай і другой частак па свайму зместу кантрастныя. Танцавальныя частцы за ўсё спалучаюцца ці ў тоніка-субдамінантавых ці аднайменных суадносінах. Рэпрыза можа быць буквальным ці відазмененым паўторам першай часткі. Яна не заўсёды фіксуецца нотным запісам, а абазначаецца па-італьянску *Da capo* а) *Fine*, што азначае паўтарыць першую частку спачатку да слова «канец». Відазменная рэпрыза можа адрознівацца ад першай часткі фактурнымі пераменамі.

У складанай трохчасткавай форме ствараецца музыка многіх жанраў. Перш за ўсё трэба назваць старадаўнія танцавальныя жанры, напрыклад, менуэт, гавот, паланез, тарапэла і інш. Гэта ж форма тыпічная і для многіх інструментальных п'ес, мініяцю, дзе вобразны строй характэрны эмацыянальным кантрастам (скерца, пачюры, баркарола, таката).

Адметнай асаблівасцю складанай двухчасткавай формы з'яўляецца адсутнасць у ёй рэпрызы. Абедзве, ці адна з частак будуюцца у простаі двух- ці трохчасткавай форме. Складаная двухчасткавая форма ў інструментальнай музыцы прымяняецца даволі рэдка. Больш актыўнае яе прымяненне ў жанры савецкай песні, дзе выкладаюцца тэмы кантрастнага вобразнага зместу: першая, напрыклад, даецца ў мажоры, другая ў міноры ці наадварот (паказальны ў гэтых адносінах «Гімн дэмакратычнай моладзі» А.Новікава: запеў гэтай песні ў сі-бемоль міноры, а прыпеў у Сі-бемоль мажоры).

Форма ронда заўсёды мнагачасткавая. Яна грунтуецца на паўторнай (не менш трох разоў) тэме рэфрэна, супрацьпастаўленай з тэмамі, непадобнымі адна на другую эпізодаў: А—В—А—С—А і г.д. Ля вытокаў ронда стаяць старадаўнія хараводы, колавыя народныя песні. Іх асновай з'яўляецца куплетная форма з прыпевам. Гістарычна склалася некалькі разнавіднасцяў ронда, Сярод іх:

1. *Класічнае ронда* (XVIII— пачатак XIX стагоддзя) будзеца ў прастай двух- ці трохчасткавай форме; мае два эпізоды (зрэдку тры); пабудова эпізодаў таксама двух- ці трохчасткавая; тэма — у галоўнай танальнасці; кантрастны эпізод — у субдамінантавай ці аднайменнай танальнасці; некантрастны эпізод часцей за ўсё ў дамінантавай танальнасці; нярэдка класічнае ронда заканчваецца кодай.

2. *Куплетнае ронда* мае неабмежаваную колькасць эпізодаў і правядзенняў тэмы; часткі адносна замкнутыя, тэма і эпізоды будуецца ў форме перыяду; тэмы эпізодаў не ўяўляюць сабой змястоўнага кантрасу тэме рэфрэна; танальнасць рэфрэна звычайна — галоўная, а выбар танальнасцяў эпізодаў вольны. Куплетнае ронда тыпічнае для музыкі французскіх клавесіністаў. Менавіта ў гэтай форме напісаны трывалыя ў баянным рэпертуары характэрныя п'есы Л.Дакэна, Ф.Куперэна, Ж.Рамо і інш.

3. *Рамантычнае ронда* мае найбольшую колькасць эпізодаў у параўнанні з папярэднімі. У ім ускладняецца ладатанальная структура, узмацняецца кантрастнасць тэматычнага матэрыялу рэфрэна і эпізодаў, кожная з частак падаецца складанай шматчасткавай замкнёнай формай. Часцей за ўсё сустракаецца ў творах заходнееўрапейскіх кампазітараў XIX ст., напрыклад, «Венскі карнавал» Р.Шумана.

4. *Рускае класічнае ронда* вызначаецца яркай кантрастнасцю і развітацю тэм эпізодаў пры вядучым значэнні тэмы рэфрэна (М.Глінка. «Вальс-фантазія»).

5. *Сучаснае ронда* ў творах савецкіх кампазітараў можа складацца не толькі з рэфрэна і эпізодаў, але ўключаць у сябе развіты ўступ і коду. Часта такое ронда адрозніваецца вялікай разгорнутасцю кампазіцый і структурнай складанасцю тэм. Найбольш паказальным прыкладам такіх ронда можа служыць фінал з сі-мінорнай санаты для баяна М.Чайкіна.

Ронда існуе як самастойная музычная форма (п'еса), так і частка цыклічнага твора (напрыклад, Ронда з Ля-мажорнай санаты В.Моцарта).

Самай складанай і маштабнай лічыцца *санатная форма*. Яна часцей за ўсё трохчасткавая. Першая частка (экспазіцыя) змяшчае не менш двух розных па характару і танальнасцях тэм; другая (распрацоўка) з'яўляецца іх развіццём; трэцяя (рэпрыза) паўтарае гэтыя тэмы ў змененай танальна і абагачонай фактурна перадачы. Экспазіцыя звычайна будуюцца з некалькіх асноўных раздзелаў:

а) *галоўная партыя* — тэма, выкладзена ў асноўнай танальнасці;

б) *связная партыя* — пераходны музычны матэрыял ад галоўнай партыі да пабочнай;

в) *пабочная партыя* — новая па зместу тэма, выкладзеная ў адной з пабочных танальнасцяў;

г) *заклучная партыя* — тэматычна самастойны раздзел формы, з'яўляецца данаўненнем да пабочнай партыі і адначасова завяршэннем экспазіцыі.

Нярэдка экспазіцыі папярэднічае ўступ у выглядзе самастойнай тэмы, напрыклад, у першай частцы до-мінорнай санаты М.Чайкіна.

Разработка развівае тэматычны матэрыял экспазіцыі. Тэмы выкладаюцца не толькі цалкам, але і фрагментарна з выдзяленнем найбольш характэрных элементаў. Звычайна яны прадстаўляюцца структура незамкнёнымі. У разроботцы адбываецца чаргаванне танальнасцяў (звычайна з перавагай субдамінантавай групы), змяненне фактуры з магчымай яе поліфанізацыяй, паглыбленнем і разрадкай фактурных пластоў і інш.

Рэпрыза аднаўляе тэматычны матэрыял экспазіцыі, але ў іншых танальных суадносінах. Тэмы тут выкладаюцца у галоўнай танальнасці. Напрыклад, тэмы пабочнай і заключнай партый экспазіцыі, якія былі ў танальнасці дамінанты, у рэпрызе падаюцца ў галоўнай танальнасці. Адным з характэрных відаў рэпрызы з'яўляецца *люстраная рэпрыза*. Яе галоўнай асаблівасцю вызначаецца перадача спачатку пабочнай партыі, потым галоўнай, напрыклад, — першая частка Канцэрта для баяна з сімфанічным аркестрам № 1 М.Чайкіна. Часта санатная форма заканчваецца кодай. Іншы раз кода можа быць разгорнутай, нагадваючы сабой разработку. Замацоўваючы галоўную танальнасць твора, кода можа прадстаўляць сабой трохчасткавую пабудову:

а) уступная частка;

б) разроботачная частка;

в) заключная частка.

Санатная форма має і двухчасткову різновиднас. Така структура складася з експозиції і рэпризи. Танальныя суадносіны гэтых частак такія ж, як і ў санасе з разработкай. Паміж імі можа быць больш-менш разгорнутая сувязная пабудва.

У інструментальнай музыцы вызначылася форма, названая *санатай* ці *санатным цыклом*. У санасе як цыклічнай форме некалькі частак. Яны пярэдка кантрастуюць адна з другой і дапускаюць вобразную сувязь, у якой ярка выяўляецца прыпынскразнага развіцця. Сольна-інструментальны санатны цыкл, як правіла, трохчасткавы. Але можна сустрэць 4-5-часткавыя санатныя цыклы (Саната для баяна № 3 У.Залатарова, Саната № 1 А.Кусякова, Саната для баяна № 2 М.Чайкіна і інш.).

Да цыклічных твораў адносяцца і *сюіта*. Гэта форма змяшчае некалькі кампазіцыйна самастойных, тэматычна розных частак. Адзінства частак сюіты абумоўліваецца ці праграмнай задумай кампазітара, ці жаправай прыметай (напрыклад, Сюіта «Пер-Гюнт» Э.Грыга, старадаўняя танцавальная сюіта).

Варыяцыі уяўляюць сабой форму, дзе пачаткова дадзеная тэма набывае шэраг відазмененых паўтораў. Варыяцыі маюць некалькі разнавіднасцяў. Напрыклад, варыяцыі на *basso ostinato* дзе тэма, дадзеная ў нізкім рэгістры, нязменна і шматразова паўтараецца, а ў верхніх лініях фактуры галасы свабодна вар'іруюцца, развіваючыся рытмічна, меладычна і фактурна. Такія варыяцыі сустракаюцца часцей у старадаўняй поліфатэчнай музыцы. Класічныя варыяцыі ў сваёй аснове маюць тэму, напісаную ў двухчасткавай рэпрызнай форме, распрацаваную ў некалькіх варыяцыях. Правілам тут з'яўляецца нязменнасць формы, гармоніі, танальнага плацу. Часам як кантраст узнікаюць варыяцыі ў аднайменнай танальнасці. Відазмяненнем падвяргаюцца рытм, тмп, мелодыя. У музыцы XIX-XX ст. распаўсюджаны так званыя *характэрныя варыяцыі*. У такіх варыяцыях тэма можа падвяргацца глыбокім змяненням і набываць самастойнае вобразна-сэнсавое значэнне. Прыкладам такіх варыяцый могуць стаць у перакладзе для баяна «Дванаццаць варыяцый на рускую тэму» Л.Бетховена. З'яўляючыся важным формаўтваральным працэсам, вар'іраванне прадстаўляе сабой цесную сувязь творчасці выканаўцаў на гармоніку і баяне з вуснай народна-песеннай творчасцю. У народнай песні варыяцыі ажыццяўляюцца як вынік інструментальна абагачонага паўтору, развітага ў наступных куплетах. Сродкі і прышчыны вар'іравання тут разнастайныя: рытмічныя, меладычныя, тэмбравыя, ладавыя, гарманічныя, фактурныя, санорныя і інш.

Сярод *поліфанічных форм*, якія часцей за ўсё сустракаюцца ў баянным рэпертуары, адзначым канон, фугу і ўзоры неімітацыйнай (падгалосачнай) поліфаніі.

Канон — такая імітацыя, дзе мелодыя першага голасу паслядоўна ўступае і праводзіцца ва ўсіх іншых галасах. Канон вызначаецца як непарыўная імітацыя. Ён можа быць самастойным творам, але можа і ўваходзіць у якасці састаўной часткі (эпізоду), у якім-небудзь творы.

Фуга — належыць да віду імітацыйнай поліфаніі. У яе аснове знаходзіцца адпосна замкнёная музычная тэма, што праходзіць ва ўсіх галасах. Другое правядзенне тэмы (як правіла, у дамінантавай, падчас субдамінантавай танальнасці) называецца адказам. Ён бывае рэальным, калі тэма дакладна транспануецца ў дамінантавай танальнасці, і танальным, калі тэма выкладаецца ад дамінантавага гучу, але яе меладычная структура залежыць ад галоўнай танальнасці. Адказ уступае ці адначасова з заканчэннем тэмы, ці пасля дадатковага меладычнага збудавання, якое называецца кадэтай¹. Паміж правядзеннем галасоў могуць паяўляцца сувязныя пабудаванні, якія змяшчаюць меладычныя элементы тэмы — інтэрмедыі. Форма фугі ствараецца з чатырох асноўных раздзелаў — экспазіцыі, сярэдняй часткі, рэпрызы і коды². (Гл. схему тыпічнага пабудавання ля мінорнай арганіі).

¹ Момент правядзення адказу ў другім голасе суправаджаецца мелодый, якая называецца супрацьскладаннем. Калі супрацьскладанне мае месца ў далейшых правядзеннях тэмы, яно называецца ўтрыманым супрацьскладаннем. Спалучэнне тэмы з супрацьскладаннямі называецца кантрапунктам. У залежнасці ад колькасці галасоў кантрапункт бывае двайным, трыным, чатырыным і г.д.

² Да прыёмаў відазмянення фугі ў яе сярэдняй частцы адносяцца: 1) абарачэнне тэмы — процілеглае змяненне гучавысотнага напрамку інтэрвалу ў яе мелодыі; 2) павелічэнне тэмы — павелічэнне ўдвая працягласці кожнага гучу тэмы; 3) памяншэнне тэмы — памяншэнне ўдвая працягласці кожнага гучу тэмы; 4) стрэта — «спіснутая» імітацыя тэмы, якая ажыццяўляецца ва ўсіх галасах і пачынаецца ў кожным наступным голасе раней, чым заканчваецца ў папярэднім. Стрэты бываюць як у сярэдняй частцы, так і ў рэпрызе фугі; 5) ракаходны рух тэмы — азначае яе правядзенне ў процілеглым напрамку — справа налева.

фугі — BWV, № 543 І.С.Баха ў: Чабан В.А. Некоторые особенности интонационной природы органной музыки И.С.Баха и методы воплощения ее на баяне. Мн., 1979).

Невялікая фуга, у якой адсутнічае шырокае развіццё поліфанічнай тканіны, называецца ф у г а й. Яна абмяжоўваецца экспазіцыяй, некалькімі дадатковымі правадзеньнямі тэмы і кодай. Тэма пачынаецца з часцей за ўсё не выходзіць за межы тонікава-дамінантавых адносін тэм. У самастойных, закончаных музычных формах (напрыклад у санатнай) могуць сустракацца фрагменты, выкладзеныя падобна фуге. Такія фрагменты называюцца ф у г а т а. Заснаванае звычайна на руху тэмы, яно з'яўляецца эфектыўнай формай перадачы інтанацыйнай энергіі разрабачаных раздзелаў санатнага алектра, як, напрыклад, у I частцы Першага канцэрта для баяна з аркестрам К.Мяскова. Але сустракаецца і больш складанае, двухтэмнае фугата. Такое фугата можна сустраць, напрыклад, у разрабачцы I часткі Шостаі сімфоніі П.Чайкоўскага.

У падгалосачнай поліфаніі адзін голас іграе вядучую ролю, іншыя з'яўляюцца суправаджаючымі, падпарадкаванымі галасамі — падгалоскамі. Найбольш шырока падгалосачная поліфанія распаўсюджана ў народна-песеннай творчасці. Самай прастай яе формай прадстаўляецца г е т э р а ф о н і я й. Галасы ў ёй прадстаюць варыянтамі адной мелодыі. Яны могуць аб'ядноўвацца ва унісон, пераходзіць у актаву, разыходзіцца, усталяючы розныя інтэрвалы, пераважаю кансаніруючыя:

№ 8.

Ой да ты калинушка
(рус. нар. песня)

Апрацоўка І.Паніцкага

Медленно, певуче



II.

№ 9.

Пвушка
(рус. нар. песня)

Апрацоўка Т. Салютынскага

Не зусім павольна



№ 10.

Песня

Е. Аглінцава

Напеўна



Разгледзім жанры, што ўваходзяць у баянны рэпертуар і абумоўлены поліфанічнымі формамі: прэлюдыі, інвенцыі, поліфанічныя варыяцыі — чакону, пасакалію.

Прэлюдыя, да таго як у пачатку XVII ст. набыла значэнне самастойнага музычнага твора, ўяўляла сабой уступны найгрыш на інструменце, напярэджаваючы сьняванне. Інструментальнае прэлюдыраванне прыраўноўвалася тады да імправізацыі. І.С.Бах зацвердзіў жанр прэлюдыі і як уступную да фугі і як самастойную, замкнёную па форме з зместу, п'есу. Але рысы імправізацыі на-рапейшаму адчуваюцца ў іх вельмі дакладна. Часцей за ўсё ў прэлюдыі перадаецца нейкі адзіны настрой з дастаткова канкрэтнай вобразнасцю. Прэлюдыі І.С.Баха як састаўныя часткі цыкла прэлюдыя-фуга будуюцца звычайна на развіцці характэрнага меладычнага зерня. У барочных, разгорнутых арганічных цыклах, прэлюдыя-фуга — першая можа змялічаць і некалькі вобразных сфер, дзе, напрыклад, разгортваецца валявы матарны рух і размераны павольны поступ (арганныя Прэлюдыі і фугі І.С.Баха Рэ мажор, ля мінор і інш.).

Інвенцыя прадстаўляе сабой разнавіднасць прэлюдыі. Аднак паняцце «інвенцыя» не адлюстроўвае асабістага музычнага жанру ці формы. Гэта двухгалосыя поліфанічныя п'есы імітацыйнага складу¹. Па сваёй структуры яны блізкія да невялікай фугі. У некаторых выпадках тэмы ўступаюць не толькі ў квартова-квінтавыя суадносіны, але і ў актаўныя. Многія інвенцыі будуюцца на руху адной меладычнай лініі з суправаджэннем. Кампазіцыйная іх структура іншы раз трохчасткавая з рэпрызай і яснай акрэсленасцю раздзелаў формы.

Баяністы часта звяртаюцца да форм поліфанічных варыяцый — *пасакаліі* і *чаконе*. Гэта род старадаўніх варыяцый на тэму *basso ostinato* (нязменнага па мелодыка-рытмічнаму складу баса). У іх вобразна-эмацыянальнай аснове ляжыць матыў «кроку», пераадолення цяжкага шляху. Велічныя, цяжкаважныя, яны выконваюцца ў павольным руху. Размер пераважна трохдольны. Вар'іраванне ажыццяўляецца пры дапамозе паступовага змянення фактуры — наслення галасоў, дынамічнага ўзмацнення і эмацыянальнага ўздыху да канца твора. Значных адрозненняў пасакалія і чакона не маюць. Прынята лічыць, што для старадаўняй пасакаліі характэрны аднагалосая перадача тэмы і пачатак яе з трэцяй долі такта; для чаконы — шматгалосае, акордавае выкладанне і пачатак тэмы

¹ Шырока вядомыя трохгалосыя п'есы (15 сімфоній) І.С.Баха, аб'яднаныя з двухгалосымі інвенцыямі ў I і II спытак свабодна імянуюцца некаторымі рэдактарамі як трохгалосыя інвенцыі.

другой долі такта. Ладатанальная і кампазіцыйная структуры з тэмы ў пасакаліі і чаконе не змяняюцца. Вар'іраванне праходзіць у сферы суправаджальных галасоў, якія распрацоўваюцца поліфанічна. Пры гэтым не выключаецца і гарманійнае іх развіццё. Падобны працэс асабліва характэрны для пачатковай перадачы тэмы ў чаконах. Пераканаўчым прыкладам можа служыць Чакон рэ мінор І.С.Баха з яго скрыпачнай партыты. Варыяцый, ідучы тут адна за другой ускладняюцца і змяняюцца фактурна. Колькасць варыяцый у пасакаліях і чаконах дасягае да 24 і нават больш.

3. Метра-рытм

Сваё дакладнае месца ў выканальніцкім асэнсаванні твора павінна заняць метра-рытмічная структура. М е т р абумоўлівае стапаўленне музычнай формы ў межах пэўнага адрэзку часу. Як заканамернае чаргаванне сільнага і слабага часу ён складаецца ў памерах такту і знутры арганізуе рытм музычнай мовы. Метр не існуе без рытма, таксама як рытм без метра. Інакш ён прадстаўляўся б прамалінейнай супольнасцю гучання, або паслядоўнасцю роўных па часу гукаў без апоры і лагічнай пэўнасці. Метр уносіць у жывы музычна-інтанацыйны працэс дыялектыку ўстойлівасці і няўстойлівасці, сілы і слабасці. Супадаючы з ладавай, метрычная пульсаванне можа ўплываць і на дынаміку вымаўлення матываў, а галоўнае, на логіку фразіроўкі. Музычны метр бывае простым і складаным. Ён вызначаецца тактавым размерам. Да простых датычаць размеры:

Табліца 19

$$\frac{2}{2} \quad \frac{2}{4} \quad \frac{2}{8} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{3}{8}$$

Складаныя размеры фарміруюцца з некалькіх простых:

Табліца 20

$$\frac{4}{2} \quad \frac{4}{2} \quad \frac{4}{8} \quad \frac{5}{8} \quad \frac{6}{8} \quad \frac{7}{8}$$

і г.д.

Метр ці тактавы размер можа быць не пастаянным: у адным і тым жа творы ён можа змяняцца некалькі разоў. Такі размер называецца пераменным. Найбольш часта ён сустракаецца ў народнай музыцы:

№ 11.

Ах вы, дружки
(рус. нар. песня)

Апрацоўка І.Папіцкага

Працяжна



Рытм як найважнейны інтанацыйны элемент музыкі адлюстроўвае ў ёй характар руху нашых думак і пачуццяў. Ён звязаны з працэсамі розных, акаляючых нас відаў руху. Да ліку асноваўтваральных форм рытмічнай арганізацыі гукаў адносяцца наступныя:

- 1) паўторнасць адных і тых жа працягласцяў (напрыклад, стабільны рад 16-х нот у «Вечным руху» До мажор М.Паганіні, пі ў «Палёце чмяля» з оперы «Казка аб цару Салтане» М.Рымскага-Корсакава);
- 2) спалучэнне і супастаўленне розных працягласцяў;
- 3) сінкопа — перамяшчэнне націску з моцнай долі такту на слабую;
- 4) паўза.

Якімі могуць быць аб'екты рытмічнага адлюстравання ў музыцы? Гэта рэчавы вуснамоўны рытм, пабудова верша, размераная, ці паспешная мова, крок, прыліў і адліў мора, маятнік гадзінніка і інш. На аснове рытмічнай арганізацыі гукаў складаюцца паўныя тыпы музыкі:

- 1) рэчытатыўна-дэкламацыйны;
- 2) ілюстрацыйна-дэкламацыйны;
- 3) музычнае суправаджэнне;
- 4) кантылена;
- 5) марш;
- 6) танец і інш.

Значнымі ўмовамі выканальніцкага вопыту з'яўляюцца:

- 1) дакладнае адчуванне і бездакорная перадача часавай «вагі» працягласці нот і паўз;
- 2) увага да выразна дакладнага часовага інтэрвалу паміж нотамі;
- 3) кожная працягласць — палавінная, чацвартная, васьмая і г.д. набываюць свой дакладны памер і становяцца жывой музыкай толькі ва ўзаемасувязі аднаго з другім і ў адпаведнасці з характарам твора (маторнасць, рэчытатыўнасць, кантыленнасць, скерпознасць і інш.);
- 4) недапушчэнне «кульгавага» рытму;
- 5) захаванне часавай прасторы слабых доляў;
- 6) у трыёльным як больш цяжкім для вучнёўскага ўвасаблення рытме, наданне аднолькавай «вагі» кожнай з трох нот;
- 7) вывучэнне паўз і ўспрыняцце іх як «гучання» цішыні.

4. Мелодыя

Галоўным носьбітам музычнага вобраза з'яўляецца мелодыя. Яна можа абмяжоўвацца адным гукам — тады яе выразнасць залежыць ад рытмічнага вар'іравання. Два гукі таксама абмежаваны ў прыёмах матыўнай распрацоўкі. Калі мелодыя створана з трох і больш рознавысотных гукаў, то іх інтэрвальныя сувязі падлягаюць асэнсаванню з пункту гледжання ладавых прыцягненняў, скрытай гармоніі, інтэрвальных суадносін, тэсітуры, дадэкафоніі і інш. Аднагалосая задума цэласнага меладычнага малюнка выяўляецца ў яго структурных элементах: у матыве, фразе, напеўцы, напеве і ў іх сукупнасці. Выканальніцкая ўвага фіксуе ладавую ступень пачатку і заканчэння мелодыі, якая можа пачынацца і заканчвацца тонікай, субдамінантай, дамінантай ці любой іншай ступенню. Станаўленне

мелодыі як формы ўяўляе сабой экспазіцыйны працэс і ў сваім закончаным выглядзе з'яўляецца музычнай тэмай. Тэматычная пабудова, створаная з шэрага малых элементаў формы — комплексная і мае пачатак, развіццё і заканчэнне. Выкладанне меладычнай думкі Б.В.Асаф'еў раздзяліў на тры фазы — i—m—t, дзе:

- i (initium) — імпульс, пачатак, зараджэнне, штуршок;
- m (motus) — рух, палёт думкі, развіццё, пад'ём;
- t (terminus) — заканчэнне, замыканне, каданс.

Зароджаны матыў, г. зн. штуршок, дадзены тэме, яшчэ не абагульняе пачаткова выяўленай ідэйна-эмацыянальнай думкі. Дзеля гэтага неабходна больш шырокае «поле» музычнага станаўлення, на-яўнасць пэўных ладава-функцыянальных прыцягненняў: устой—паяўстой—зварот да устою (кадэнцыя). Любая тэма нараджаецца дыялектыкай тоеснасці і адрознення — паўторнасці і навізны музычнага матэрыялу. Успомнім тэму галоўнай партыі уверчюры да оперы «Вільгельм Тэль» Дж.Расіні:

№ 12.



Штуршок «i» ажыццяўляецца энергічным, галапіруючым рытмам. Тут ярка выяўлена гукавысотная і рытмічная тоеснасць: паўтор гука «до», арганізаваны аднолькавымі рытмічнымі фігурамі, увасабляючымі інтанацыю душэўнага хвалявання.

Адрозненні з'яўляюцца ў другім матыве, ім уласціва настаянная зменлівасць (пад'ёмы і спаданні) гукавысотнага малюнка ў структурных элементах (a, b, c, d, e, f) фазы m¹. Яе элемент «i»,

¹ Згодна тэарэтычным палажэнням Б.В.Асаф'ева метадалагічная трыяда i—m—t датычыцца не толькі адной тэмы. Яна можа прасцыравацца на розныя маштабы формы. На такія, у якіх маюць месца пачатак, развіццё і заканчэнне, напрыклад, i—m—t адной з частак прастай трохчасткавай формы, эпизоду ронда ці экспазіцыі фугі. I—m—t адлюст-роўвае таксама працэс станаўлення і ўсяго твора ў цэлым. У санатным алегра экспазіцыя можа разглядацца як initium, разработка як motus, рэпрыза як terminus.

г. зн. апошні матыў развіваючага звяна-комплексу, прадстаўлены кульмінацыйным пунктам усяго эмацыянальнага ўзлёту. Ён выяўлены ў імкненні мелодыі ўверх да дамінанты «до». Заканчэнне, замыкаючая фаза, гатуецца сыходным меладычным рухам элемента «і» і выяўляецца асноўнымі гукамі тонікі.

Першы ж тон любога музычнага пабудавання накіроўвае розум на шэраг наступных гукасуадносін. Рухаючы ад адной фазы тэмы да другой, выканаўца ажыццяўляе выразную яе функцыю, маючы на ўвазе інтэрвальны састаў (плаўны ці скачкападобны), ладавую арганізацыю (устойлівасць — няустойлівасць), характар інтанавання (маторнасць, рэчытатыўнасць, кантылена), дыяпазон мелодыі, спосабы яе развіцця (секвенцыраванне, рознанакіраванасць, прамалінейнасць, хвалепадобнасць руху тэсітуры. Ланцуг гукаспалучэнняў мелодыі можа быць характэрны наступнымі з'явамі:

1) частым увядзеннем гукаў тонікі, якія ўмацоўваюць ладавую ўстойлівасць:

№ 13.

Марш

Дз. Шастаковіч

Tempo di marcia



2) Выкарыстаннем няўстойлівых, нетанічных гукаў і інтэрвалаў (асабліва вялікай септэмы і трытонаў), у выніку чаго ўзмацняецца меладычнае напружанне і нараджаецца неабходнасць вырашэння (эмацыянальнай разрадкі):

№ 14.

Элегія

Ж. Маснэ

Lento ma non troppo



3) скрытым голасавядзеннем у інтэрваліцы мелодыі (вядзеннем другой меладычнай лініі на адлегласці):

№ 15

Прэлюдыя

I. С. Бах



4) ламанымі інтэрваламі і акордамі:

Moderato



Мелодычная структура тэмы засяроджвае ў сабе кіруючыя (эмацыянальна-дамінуючыя) і другарадныя (эмацыянальна паніжаныя) інтанацыі. Могуць сустракацца праходзячыя інтанацыйныя тармажэнні:

№ 17.

Венгерская рапсодия № 6

Ф. Лист

Переложение для баяна А. Анегина

Andante



У аналітичній практиці гукависотні асаблівасці руху мелодії, як і любого другого елемента музичної тканини, можуть розглядатися абстрактно. У реальному гучанні мелодія неадриґна ад других сродкаў выразнасці, г. зн. — ад ладу, гармонії, тэмбру, метра-рытму і інш.

5. Лад

Асноватворным сродкам фарміравання мелодыі з'яўляецца лад. Ён вызначае ў музичнай інтанацыі дзве найважнейшыя якасці — устойлівасць і няўстойлівасць. Акрамя таго, лад іграе рапаючую

№ 18.

(рус. нар. песня)

Moderato



6. Гармонія

102

ненне процілеглых няўстойлівых функцый, пераходзячых у тоніку — важная рухомая сіла музычнага працэсу;

2) ступень напружанасці няўстойлівых акордаў, напрыклад, VI—II, VII, V ступені;

3) каларыт. Многія элементы музыкі — рытм, мелодыя, фактура над уплывам кансанансу ці дысанансу набываюць асабістую інтанацыйна-сэнсавую афарбоўку, становяцца больш выразнымі. Пластыка музычнага вобраза атрымлівае найбольш значную рэльефнасць;

4) храматычныя гармоніі ў мадуляцыях і адхіленнях;

5) неакордавыя гукі як элемент супярэчнасці ў акордах.

7. Поліфанія

Галоўнай прыметай поліфанічнай музычнай ткаціны з'яўляецца меладычная незалежнасць яе ліній. Такім чынам, *п о л і ф а н і я гэта меладычна развітае шматгалоссе, дзе кожны голас самастойны і дастаткова раўнапраўны ў сваім фактурным значэнні.* Адначасова меладычныя лініі тут гарманічна спалучаюцца. Іх паралельны рух заўсёды імкнецца да адзіных апорных момантаў, напрыклад, да тонікі. Існуюць два віды поліфаніі: *і м і т а ц ы й н а я* і *н е і м і т а ц ы й н а я*. У імітацыйнай поліфаніі адна тэма паслядоўна праводзіцца па пекалькіх галасах:

№ 19.

Фуга

І.С.Бах

ДТК. Т. 2. № 2.

Tranquillo



Магчыма таксама паслядоўнасць двух і больш тэм. Як найбольш жыццяздольную форму гісторыя поліфанічнай музыкі зацвердзіла фугу¹; фуга грунтуецца на музычнай тэме шматразова.

Вучню важна зразумець, па чым заснавана індывідуалізацыя тэмы. Яе выразнасць у найбольшай ступені залежыць ад таго раздзела, дзе канцэнтраваны самыя яркія ітанацыйныя элементы (характэрныя інтэрвалы, рытмічныя фігуры, штрыхі, дынаміка). Гэта адна ці некалькі меладычных фігур з асабістым інтэрвальным ходам, напрыклад, квартовым, секставым, сентымавым пры іх плаўным (секундавым) асяроддзі. Гэта таксама ўведзены храматызм ў дыятанічную стурктуру мелодыі, нечаканая рытмічная фігура пры паўторы папярэдняй, кантрастнай штрыхавой афарбоўкі меладычнага фрагмента, дынамічны ўзлёт пры павышэнні тэсітуры мелодыі ці нечаканы громкасны кантраст. За дынамічнай часткай тэмы ідзе больш статычная і агульны яе працяг — гэта плаўны меладычны рух адносна папярэдняга скачка, раўнамерны рытм, спаданне высотнасці гучання і г.д.

Тэмы фуг амаль заўсёды адрозніваюцца невялікай працягласцю, што мае пэўную мэтазгоднасць — хуткую іх запамінальнасць. Па зместу яны часцей за ўсё сур'ёзныя: увасабляюць спакойны роздум, лірычны, іншы раз сумны, ці змрочны настрой.

Столькі ж частыя — і рухомыя фугі з энергічнымі, радасна-жартоўнымі тэмамі. У кампазіцыйных адносінах тэмы фуг закончаныя і танальна ясныя. Пачынаюцца звычайна з танічнага ці з дамінантавага гуку і заканчваюцца поўным незакончаным кадансам у галоўнай танальнасці на танічнай тэрцыі ці квінце. Канчатак можа выглядаць і поўным закончаным кадансам у галоўнай танальнасці і на танічнай прыме ці тэрцыі:

¹ Латынскі тэрмін *fuga* азначае бег. Ён тлумачыцца як адзіны рух, які лагічна разгортвае музычную думку. Гэта думка пераходзіць ад аднаго меладычнага голасу да другога (сапрана, альт, тэнор, бас). І такі працэс строга падпарадкоўваецца пэласнаму імітацыйнаму развіццю. выкладаемай ва ўсіх галасах.

№ 20.

Фуга (заканчэнне)

І.С.Бах

ДТК. Т. 1. № 2.

Allegretto



Як унаміналася, асноўнай якасцю поліфанічнай тканіны з'яўляецца яе няспынная ілынь. Яна адбіваецца перш за ўсё ў кантрапунктным спалучэнні галасоў і выяўляецца ў руху кожнага голасу. Рытмічная структура галасоў складаецца так, што затрыманыя, працяглыя гукі адной меладычнай лініі запаўняюцца кароткімі працягласцямі другой, захоўваючы рытмічную энергію другой. Важную ролю ва ўзмацненні тканіны іграюць паслаенні пачаткаў наступных галасоў на канчаткі папярэдніх. Не менш істотнай з'яўляецца таксама адсутнасць перыядычнасці ў раздзелах формы. Але ўслухоўваючыся ў поліфанічную тканіну, знаходзім безупынную дыферэнцыяцыю ліній. Такая з'ява змяшчае шэраг прымет. Напрыклад, рытмічны кантраст, калі адны лініі працяглыя, а паралельныя ім — раздробленыя. Гукавыя вышыні кантраст, калі мелодыя аднаго голасу імкнецца ўверх, а другога спадае ўніз, ці ў адным голасе яна плаўная, а ў другім ідзе скачкамі і г.д. Такім чынам, нараджаюцца дыялектыка рэльефнасці тканіны і яе няспыннасці. Напаміні: наколькі важна выканаўцу валодаць пачуццём дыферэнцыраванасці поліфанічнай тканіны, настолькі ж важнае пачуццё яе інтэграванасці. Абедзве гэтыя якасці выканальніцкага падыходу да поліфаніі вызначаюць асноўныя прыныпы працы над ёй: яснае ўяўленне ўсіх структурных элементаў як адзінага арганізма з пэўным вобразным зместам. Якія сродкі для гэтага выкарыстоўвае баяніст? Не кранаючы пытанняў майстэрства, адзначым, што ў самой аргані-

лагічнай прыродзе баяна шчодро закладзены сродкі ўвасаблення імітацыйнай поліфаніі: і мастацкай дыферэнцыяцыі, і зліцця яе меладычнага зместу¹.

Найбольш эфектыўныя сродкі дыферэнцыяцыі — тэмбравыя і артыкуляцыйныя. Баян мае чатыры тэмбрава розныя клавiятуры. Адна на правым паўкорпусе — шматтэмбравая і тры на левым — басовая, выбарная і гатова-акордавая. Іх тэмбравая рознасць абумоўлівае ясныя адценні гучання кожнай з адначасова рушачых меладычных ліній. Кампактны і геамэтрычна зручны расклад клавiшаў на правай клавiятуры дазваляе без напружання іграць шматгучныя акорды ў шырокім размяшчэнні, а таксама інтэрвалы звыш паўтары актавы. Камбінаваная левая клавiятура ўладкавана такім чынам, што з лёгкасцю дапускаюцца шматлікія варыянты аб'яднання баса з гатовымі акордамі і меладычным рухам асобных гукаў і акордаў выбарнай клавiятуры. Акустычнае падабенства язычковых труб аргана з гукаўтваральнай пабудовай баяна збліжае тэмбры гэтых інструментаў і з'яўляецца важным фактарам, які набліжае баяннае мастацтва да арганнага. На баяне магчыма акцэнціроўка, актыўнае атрыманне гуку пры дапамозе рухаў меха, што ў выпадку неабходнасці імітуе фартэпіяны «ўдар». Пры дапамозе рухаў меха ажыццяўляюцца таксама дынамічныя градацыі.

Умелае валоданне мехам дазваляе дасягаць пастуновых парастанняў ці спаданняў сілы гучнасці, а таксама кантрастнай жоансіроўкі. Акрамя таго, ад вядзення меха залежыць разнастайнасць эмацыянальных адценняў і фразіроўка. Выразнасць кожнай меладычнай лініі, апрача дынамікі, фразіроўкі, агогікі дасягаецца сродкамі артыкуляцыі. Выканаўца баяніст мае багатую штрыхавую палітру, якая ў значнай ступені дазваляе зменшыць дэфект дынамічнага паралелізму ў гучанні галасоў. Сучасны баян аснашчаны значнай колькасцю (да 15-17) тэмбравых камбінацый. Адзначаныя інструментальныя адносіны баяна да поліфанічнага комплексу абагачаюцца і чыста выканальніцкім мастацтвам. Было б памылкай лічыць, што сіла ўдару на клавiшу абсалютна не ўплывае на сілу і характар вылучаемага на баяне гуку. Даказваецца гэта наступным: чым большы струмень паветра ўваходзіць у адтуліну рэзанатарнай камеры дадзенага голасу, тым больш інтэнсіўна ён (голос) вібрыруе.

Такім чынам, рэгулятарам сілы гуку служыць клапан, злучаны рычагам з клавiшай, якая падымаецца вышэй ці ніжэй над адтулінай рэзанатара. Каб гук у поліфанічнай тканіне атрымаўся цішэйшым

¹ Без перадачы п'якучасці, маналітнасці поліфанічнай плыні няма належнага яе ўздзеяння на слухача.

(на роўным руху меха), трэба недажымаць клавiшу і, наадварот, каб гук быў больш грымкім, нажашце павiнна быць значна глыбейшым.

8. Фактура

Гармонiя, поліфанiя, некаторыя формы акампанiменту — ўсё гэта спосабы апрацоўкi мелодыi. Яны складаюць фактуру музычнага шматгалосся. Панiянне «фактура» шматзначнае. Выкарыстоўваецца яно не толькi ў музыцы, але і ў жывапісе, скульптуры і амаль у вызначэннi матэрыялу ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве (арнаменты, выяўленчыя матывы, аздабленне геаметрычнымi фігурамі і iнш.). Музыка трактуе гэта панiянне як спосаб выкладання цi пабудовы музычнай тканiны, якая прадстаўляецца двума абагульненнымi відамі:

- 1) манодыяй;
- 2) шматгалоссем.

Манодыя — аднагалосая меладычная лiнiя без суправаджэння. Гэты від фактуры яркае спяванне цi iгру на iнструменце ва унiсон цi ў актаву. Аднак знешне адналінейная фактурная пабудова можа мець скрытае шматгалоссе, напрыклад, тэмы вялікай арганнай прэлюдыi ля мiнор І.С.Баха, цi яго ж арганнай такаты рэ мiнор:

№ 21.

Фуга

(фрагмент з арганнай Такаты
і фугі рэ мiнор)

І.С.Бах



Шматгалоссе — складаная тканiна, якая раздзяляецца на некалькi тыпаў: поліфанiю, якая аб'ядноўвае ў сабе незалежныя цi супадпарадкаваныя галасы і гамафонiю з дамінуючай мелодыяй і акордавым акампанiентам, пазбаўленым меладычнага зместу. Усё фактурнае багацце музыкi (аздабляючыя, гукапісныя выяўленчыя

форми тканіни) складалася стагоддзямі і прадстаўляецца двума асноўнымі відамі:

- 1) фігурацыяй;
- 2) дубліроўкай.

Фігурацыі бываюць:

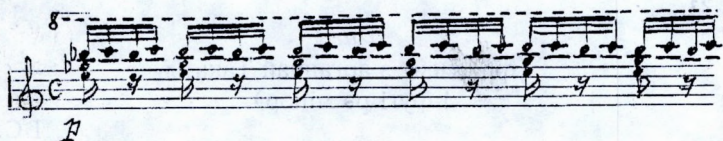
- 1) р ы т м і ч н ы я (пастаянны паўтор акордаў у пэўным рытмічным парадку);
- 2) г а р м а н і ч н ы я (выкладанне акордавых гукаў акампанементу не адначасова, а паслядоўна ў якім-небудзь фігурападобным выглядзе;
- 3) м е л а д ы ч н ы я (паглыбленне меладычнага зместу апяваючым асноўную мелодыю голасам;
- 4) з м я н а н ы я (спалучэнне гарманічнай, меладычнай і рытмічнай фігурацыяй);
- 5) в ы т р ы м а н ы я (basso ostinato).

№ 22.

Вот мчится тройка почтовая
(руе. нар. песня)

І.Паніпкі

Умеренно



№ 23.

Прэлюдыя

І.С.Бах
ДТК. Т. 1. № 1



№ 24.

Прэлюдыя
(фрагмент)

С. Франк

Andantino



№ 25.

Варыяцыя
(фрагмент)

С. Франк

Andantino



Дубліроўкі падвойваюць гукі мелодыі дадатковымі гукамі ці сугуччамі (інтэрваламі або акордамі). Гучанне мелодыі можа ажыццяўляцца як паралельнымі інтэрваламі, так і пераменнымі. Кожны голас фактуры мае пэўную функцыю. Так, у падгаласачнай поліфаніі, напрыклад, ясна супастаўляецца па значнасці асноўны і

падпарадкаваны галасы. У імітацыйнай поліфанічнай тканіне галасы больш самастойныя, але і тут адчуваецца вядучая функцыя лініі тэмы і падпарадкаваная функцыя імітацыйных ліній проціскладанняў. Значна большая раўнапраўнасць галасоў у кантрастнай ці разнэтэмнай поліфаніі, напрыклад, у інвенцыях І.С.Баха. У гамафонным шматгалосці тры асноўныя функцыі галасоў:

- 1) мелодыя — галоўны голас;
- 2) бас;
- 3) гарманічнае суправаджэнне.

Мелодыя вызначае тэматызм, адлюстроўваючы асноўны вобразна-інтанацыйны змест. Бас — фундамент гармоніі і фактуры ў цэлым.

Шлях да разумення пабудовы фактуры не простае нагрувашчванне нот, а лагічны заканамерны парадак. Вучань набывае вопыт выяўлення і асэнсавання субардынацыі яе слаў. Іх спалучэнне вызначае віды фактуры, у якіх выканаўца выдзяляе асноўную думку і сродкі яе ўмацавання (першы, другі і трэці планы).

Аналіз мяркуе разгляд фактуры з пункту гледжання формаўтварэння, выразнасці (мастацкі вобраз — масавасць, дыялагічнасць, магілагічнасць і г.д.). Разам з тым аналітычны працэс дазваляе выявіць адрозненні індывідуальных, эпахіяльных, нацыянальных стыляў. У фактуры выяўляюцца шматлікія сродкі, вызначаючыя большую ці меншую выразнасць кожнай лініі (для гэтага ўявім сабе поліфанічную ці гамафонную фактуру, дзе меладычная, гарманічная выразнасць фактурнага слою далёка нераўназначныя).

Агульны аналітычны агляд фактуры мяркуе высновы адносна яе цэласнасці, колькаснага складу галасоў. У думках спрашчаючы тканіну, абстрактна выдзяляючы асобныя лініі вучань аналізуе функцыю кожнай з іх. Выканаўца бачыць структурныя якасці вядучага галасу (працягласць, дыяпазон, рытм, мелодыка), вызначае яго ў кантэксце ўсёй тканіны, а таксама разглядае дадзеную ўзаемазвязь з пункту гледжання інструментоўкі, рэгістроўкі, гармоніі, кантрапункта і г.д. Колькасць і характар ліній фактуры звязваецца з выразнымі магчымасцямі клавiрату інструмента, размяркоўваецца згода іх тэмбравых, тэсітурных якасцяў, дынамічнага балансу, кантрасту. Момент выбару тэмбравых спалучэнняў клавiрату баяна асабліва важны ў дубліроўках, чаргаванні туцы і сола, умацаванні і аслабленні лагічных акцэнтаў. Аглядам фактурнай выразнасці неабходна падвесці рысу пад першым радам кампазіцыйных форм музычнага выяўлення: жанр, форма, метрарытм, мелодыя, лад, гар-

монія, поліфанія, фактура прадстаюць перад выканаўцай як мастацка неабходная аўтарская данасць, таму патрабуюць пільнай увагі — абсалютнага няўхільна адэкватнага захавання.

Звернемся да другога рада, які ўяўляе сабой свабоду мастацкага выбару і падлягае інтэрпрэтацыі. Яго выкарыстанне больш волілае для выканальніцкай асобы, якая ажыццяўляе жывы інтанацыйны працэс. Змястоўная характарыстыка, што ідзе ад індывідуальнай волі выканаўцы, падаецца ў штрыхах, дынаміцы, фразіроўцы, тэмпе, агогіцы, тэмбравай рэгістроўцы і санорыцы. Разгледзім сутнасныя бакі гэтых сродкаў.

*Мадэліруючыя, падпарадкаваныя выканальніцкай волі
сродкі музычнага выяўлення*

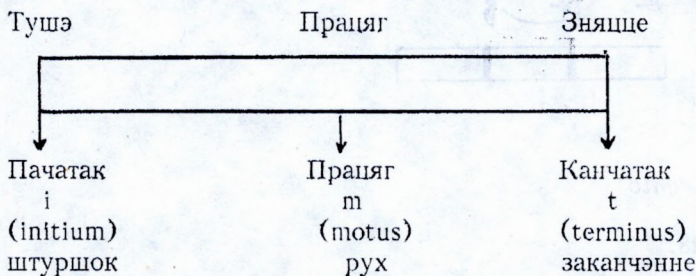
1. Штрыхі

Штрыхавая палітра баяна выключна разнастайная і прадстаўляецца найтанчэйшай паслядоўнасцю злітных і расчлянёных суадносін тонаў — ад акустычнага легата¹ да найвастрэйшага стакацісіма:

Формы гучы

Тры моманты артыкуляцыйнага фарміравання
музычнага гучы:

Табліца 21



¹ Акустычнае легата азначае «наплыванне» аднаго гучы на другі.

Тры з'явы злітных і расчлянёных суадносін тонаў:

I. З'ява злітнасці

1. *Legato—legatissimo* (акустычнае «мокрае» легата)

№ 26.



2. *Legatissimo*

№ 27.



3. *Legato*

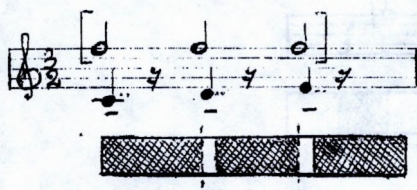
№ 28.



II. З'ява расчлянёнасці

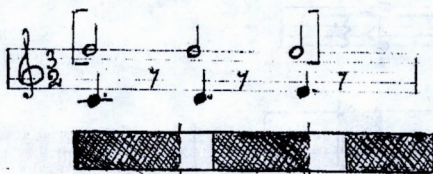
1. *Non legato—tenuto* (цяжкія, вытрыманыя гукі)

№ 29.



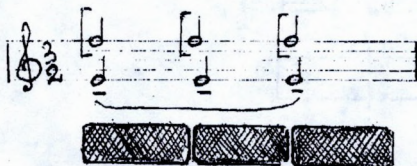
2. *Non legato*

№ 30.



3. *Portato* (падкрэслена, сярэдняя ступень паміж *legato* і *staccato*)¹

№ 31.

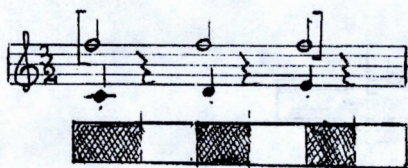


¹ Часцей за ўсё *portato* выкарыстоўваецца ў *tempo rubato* і надае гучанню ўрачыстую прыўзняцасць.

III. З'ява короткасці

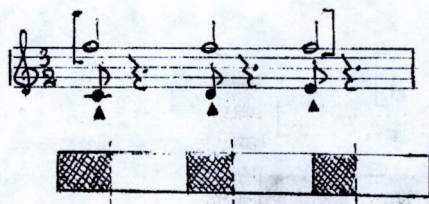
1. *Staccato*

№ 32.



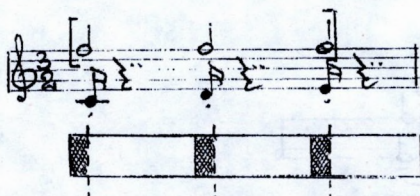
2. *Staccato — martele*

№ 33.



3. *Staccato — staccatissimo* (максимальна досягальна ступень короткасці)¹.

№ 34.



¹ Гэта ступень палкам залежыць ад артыкуляцыйных магчымасцяў інструмента.

Дадзеная шкала ўмоўная, таму што мера злітнасці і расчлянёнасці ў рэальным баянным гучанні можа быць яшчэ больш падрабязнай і вытанчанай. Абазначаныя з'явы (злітнасць, расчлянёнасць, кароткасць) як формы музычна-інтанацыйнай пластыкі семантычна і эстэтычна сімвалізуюць мяккасць, жорсткасць і заціханне. Кожная з іх у выканальніцкай інтэрпрэтацыі адекватна садзейнічае вобразнаму адлюстраванню. Дух твора як яго змястоўная сутнасць можа мець ці псіхалагічна мяккае пачуццё (перададзенае ў сувязнай кантылене), ці рашуча валявое намаганне, аратарскую дэкламацыю, пругкасць кроку, ці вастриню, асацыіраваную з бліскучым россыпам святла, іграй вады, лёгкім зграбным рухам, гратэскам. Падкрэсліўшы гэтымі думкамі змястоўную функцыю штрыхоў, звернемся да вызначэння іх у самастойнай дэфініцыі: штрых гэта праяўленне формы гуку, ажыццёўленае аднаведнымі прыёмамі артыкуляцыі і абумоўленае пэўным змястоўным сэнсам.

2. Дынаміка

Межы дынамічнага дыяпазону ўмоўна вызначаюцца на баяне ад *ppppp* да адноснага *fffff*¹. Паміж гэтымі палюсамі размяшчаецца шматгранны спектр громкасных адценняў. Логіка ж іх пераменлівасці і ёсць тая галоўная ўмова, якой характарызуецца мастацкасць выканання. Баянныя інструментальныя магчымасці забяспечваюць аднолькава эфектыўна і паступовасць дынамікі (—————) і яе кантрастнасць *f-p*. Важнай асаблівасцю гучання баяна падаецца кіраванне момантам працы гуку, што дазваляе карыстацца філіроўкай і дэталёвай нюансіроўкай унутры тону. Найбольшай сілы баяннае гучанне дасягае ў *tutti* ўсіх клавіатур. Але кожная з іх у сваю масу мае громкасныя межы. Самымі моцнымі з'яўляюцца правыя 4-галосыя клавіатура з усімі адкрытымі планкамі (⊙) і 3-актаўная басовая. Менш моцная — выбарная і гатоваакордавая. У *piano* ўсе яны аднолькава «чулыя», але якасць гэтага нюанса залежыць ад арганалагічных умоў, якасці інструмента і майстэрства выканаўцы.

¹ Дзеся мастацкага абгрунтавання такога дынамічнага градыента можна спаслацца хаця б на нотны запіс «Іспаніяды» У.Залатарова, ці «Славянскай санаты» № 2 У.Зубіцкага.

Адчувальна негатыўнай асаблівасцю канструкцыі баяна падаецца громкасны паралелізм усіх яго клавiятур у поліфаніі. Аднак гэты недахоп у значнай ступені змяншаецца слыхавым кантролем баяніста, яго ўменнем рэгуляваць глыбiню нажання клавiшаў і валоданнем усімі адценнямі атакі і тушэ¹.

На баяне даволі адчувальная дынамічная дыферэнцыраванасць рэгістраў (высотных і тэмбравых). На правай і выбарнай левай клавiятурах найбольш моцны сярэдні рэгістр (ад верхняй паловы малой да сярэдзіны другой актавы) і слабыя — ніжні і верхні рэгістры. Сярод тэмбраў — найбольш моцныя тыя, што ўстаноўлены на прамой дэцы. Акустычна баян можа быць вызначаны як *камерыны* інструмент з яркімі магчымасцямі нюансіроўкі ў межах яго дэцыбельнай мернасці. Важную ролю ў вызначэнні сілы гучання іграе акустычнае асяроддзе, акаляючае баяніста. Баяннае *f*, напрыклад, не можа «насыціць» аб'ём вялікай канцэртнай залы, як гэта даступна аргану ці фартэпіяна. Дзякуючы сваім камунікатыўным асаблівасцям і партатыўнасці баян пераважна распаўсюджаны ў музычным быццё. Таму дынамічна лаўнаважным (пры адсутнасці фарсіроўкі), гучнасна адэкватным яго гучанне будзе толькі ў канцэртна-камерных абставах. Спраба баяніста прыгнятаць слухача неістотным *ff*, пераймаючы арган ці аркестр, заўсёды гатова выглядаць штучнай і вобразна фальшывай.

Асноўнымі формамі дынамічнага выяўлення на інструменце з'яўляюцца:

1) *сілавая* (механіка рухаў мышцаў правай і левай рукі);

2) *фактурная* (павелічэнне ці змяншэнне гукавых мас);

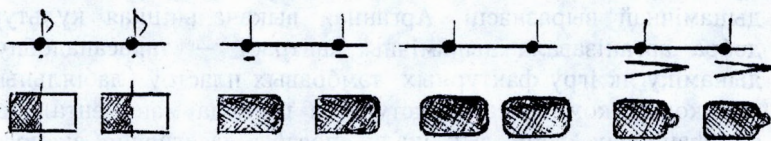
3) *фактурна-сілавая* (комплексная). Функцыянальнасць гэтых форм забяспечвае як скразную дынамічную лінію, так і надрабязную яе дэталізацыю:

а) пад'ёмы і спады громкаснага напружання;

¹ У якасці прыкладу таго, як пазбегнуць дынамічнага паралелізму можна прывесці падыход да вальсавага акампанемента, калі мы, дыферэнцыруючы планы фактуры, выдзяляем глыбокі бас (другі фактурны план), робім прыглушанымі акорды (трэці фактурны план) і на такой аснове праводзім мелодыю (першы фактурны план). Гэта задача рапаецца майстэрствам тушэ (больш-менш глыбокім, больш-менш энергічным).

- б) динамічныя кантрасты;
- в) разгортванні драматургічнага напружання;
- г) перамены розных па сіле і характару нюансаў, акцэнтаў;
- д) вобразна-псіхалагічныя «паядынкi» (зменлівасць цвёрдасці і мяккасці гучання — дынаміка ў комплексе з артыкуляцыяй, тэмбрам);
- е) шырыня «сакавітага» гучання;
- ж) святочна-радасныя меладычныя плыні;
- з) падмена фактурных пластоў як дынамічная фарба;
- і) тонкія адценні выканання фраз, матываў і асобных гукаў у іх пачатку, працягу і заканчэнні (i-m-t): а) мноства градацый філіроўкі (заміранне); б) раптоўнае спыненне; в) меншая ці большая філіроўка —

№ 35.



«Топ — топ»

«Бай — бай»

«Ай — ай»

«Аю — аю»

«Так — так»

«Вай — вай»

10) дынамічная актывізацыя кожнай лініі фактуры;

11) дасягненне кульмінацый.

Дынамічная выразнасць мае ў музыцы значны вобразна-асацыятыўны сэнс. У кантрастных громкасных нюансах могуць адчувацца:

1) свято і цень;

2) псіхічныя і эмацыянальныя рухі вялікай і малой сілы;

3) асапыячыі прасторы — прыбліжэнне і аддаленне (Хор сялян з оперы «Князь Ігар» А. Барадзіна, Балеро М. Равеля і інш.);

4) рэха («Рэха» А. Рэзона);

5) пачуці: радасці, святла ў *f* і суму ў *p*; грамадзянскай велічы ў *ff* і пяшчоты, таямнічасці ў *pp* і інш.

Артыстычнае майстэрства выканаўцы пачынаецца з адчування і перадачы розніцы паміж *p* і *pp*; *mf* і *p*; *f* і *ff*. Але гэту розніцу ён бачыць не зрокам у нотным запісе, а інтанацыйнай патрэбай пачуцця. Горш за ўсё, калі дынамічныя нюансы расставляюцца разумовым вымярэннем сілы гromкасці. Тады выкананне не будзе мець мастацкай праўды. Калі, напрыклад, нарастанне і спад гromкасці (—————) адчуваецца як жывы подых, душэўны рух — музыкант даб'ецца сапраўднай паэтычнай характарыстыкі вобраза, найтанчэйшых псіхалагічных у ім адценняў.

Псіхалагічныя аспекты дынамічнай выразнасці былі добра асэнсаваны ўжо ў эпоху барока (XVI-XVIII ст.) і сталі наяўнай прыметай стылю. Як гэта, так і наступныя эпохі гісторыі музыкі уносяць свае асаблівыя якасці ў няспынную эвалюцыю дынамічнай выразнасці. Арганная выканальніцкая культура добра арганізавала дынамічны кантраст — тэрасападобную дынаміку як ігру фактурных, тэмбравых пластоў (лабіяльных, языковых комплексаў мікстур), а цяга да манументальных поліфанічных форм выклікала спосабы дасягнення экспрэсіі грандыёзных кульмінацый, найвялікшага эмацыянальнага напружання ў фугах. Тут ужо дынаміка вызначалася як важны фактар псіхалагічных характарыстык вобразаў-тэм з іх сэнсавай субардынацыяй. Фактурныя слаі і асобныя лініі набываюць патрэбную выразную актыўнасць, не заглушаючы адно другога, не страчваючы сваю функцыю ў агульнай выразнай пластыцы. Умоўная тэрасападобнасць гучання клавесіна і аргана (калі нельга было паступова яго ўзмацніць ці аслабіць) мела, бясспрэчна, агульны ўплыў на інструментальна-выканальніцкую культуру, але апошняя ўзбагацілася пазней майстэрствам мангеймскай школы, якая з вялікім творчым плёнам увяла ва ўжыванне дынаміку *crescendo* — *diminuendo*.

Асаблівую ролю ва ўсталяванні дэталёвай дынамікі адыграла санатная форма венскіх класікаў. У тэматычна стваральных межах сваіх сімфанічных і фартэпіянных твораў Л. Бетховен увёў і часта ўжываў ўлюбёнае ім *sub.p* з далей-

шым нарастаннем гучнасці, раптоўным яе дынамічным перарваннем са зноў паступовым уздымам.

Рэфлексія, эмацыянальныя душэўныя імкненні, супярэчнасці і канфлікты, знайшоўшыя адлюстраванне ў музычнай інтанацыйнасці рамантыкаў, адэкватна выказаны ў значна больш развітой шкале нюансаў, у тонкай гучнаскай зменлівасці і падрабязна зафіксаваны ў тэксце не толькі графічна і літарна, але і слоўна.

Сярод дынамічных паказанняў Ф.Шапэна, напрыклад, сустракаюцца нюансы ўсіх узроўняў, а паміж імі вакальна-характэрныя — прамежкавыя. Так, *f* і *p* раздзяляецца рэмаркамі *mezzo voce*, *sotto voce*, *crescendo*, *decrescendo*, *diminuendo*. Ці раптоўнае ўзмацненне гromкасці *rinforzando*; імгненна кароткае ўзмацненне — *sforzando*; імгненнае аслабленне — *calando*; паступовае аслабленне — *mancando*; аж да поўнага знікнення — *smorzando*. Такая паглыбленая ўдакладненасць дынамічнай выразнасці не выпадковая. Вядома, што еўрапейскае культурнае жыццё XIX ст. характарызавалася экспансіяй музычнага мастацтва. Музычная свядомасць інтэнсіўна перапляталася з усімі формамі быцця. Сама музыка запярэджалася як спосаб філасофскага ўяўлення, разумелася як мадэль вобразна-паэтычнага мыслення, самасвядомасці і проста жыццёвай сітуацыі. Таму змястоўныя тэндэнцыі пранізвалі сэнсам практычна ўсе сродкі выразнасці, таксама і іманентна-акустычныя: усе параметры гуку набывалі сэнс — і тэмбр, і працягласць, і вібрацыя, у тым ліку і дынаміка. Кожны гук рамантыкі пераводзілі на сэнсавую мову.

Больш ясную і дэталёва-псіхалагічную акрэсленасць дынамічныя рухі набываюць у канцы XIX — пачатку XX ст. у музыцы французскіх імпрэсіяністаў. Дынаміка К.Дэбюсі і М.Равеля суправаджаецца слоўнікамі з самастойным шэрагам спецыфічных тэрмінаў.

У XX ст. дынамічная выразнасць падпарадкавана шматлікасці стылявых праяў і не мае ўжо акрэсленых меж ужывання і абазначэння. Кожны аўтар больш-менш падрабязна вызначае іх і згодна сваім уяўленням функцыянальнай сутнасці гromкасных градацый знаходзіць адпаведныя формы нотнай фіксацыі. Нярэдка знаходзяцца ўласныя, новыя ацэнкі і іх тэкставыя ўдакладненні. У баяннай літаратуры найбольш складанай і канкрэтна вытанчанай дынамічнай палітрай адрозніваецца творчасць У.Зубіцкага. Громкасныя ха-

рактарыстыкі яго твораў налічваюць часам вельмі складаны комплекс надрабязнасцяў: ~~_____~~ *ffffff molto dim, poco a poco, morendo lungo* (Славянская саната для баяна № 2). Працэс *crescendo* ці *diminuendo* у Зубінскага можа суправаджацца характэрнай канкрэтызацыяй:

poco a poco cresc. molto;
crescendo molto;
crescendo possibile;
crescendo grandioso, sfffff.

Удкладняюцца і асобныя шоансы:

piu f;
piu p;
f(p) acuto;
mf parlando;
f irato;
p lugubre, mesto;
f ampiamente і інш.¹

Увесь гістарычны вопыт авалодання громкаснай дынамікай засяроджаны ў партытурах і клавірах вялікіх майстроў ад сярэднявекі да нашых дзён. Гэты вопыт і ёсць тая першакрыніца, якая дазволіць баяністу авалодаць дынамічнай выразнасцю і развіць усе яе акустычныя і лагічныя падставы ў сваім мастацтве.

3. Фразіроўка

Музыка — мастацтва жывой інтанацыі. Як логіка чалавечай мовы арганічна звязвае словы ў сказы, так музычная логіка аб'ядноўвае асобныя гукі і матывы ў непасрэдную фразавую плынь. **Ф р а з і р о ў к а** — гэта працэс лагічнай інтанацыйна-акцэнтнай арганізацыі матыўных пабудов у закончаныя думкі-фразы. Як адно слова не адкрывае дастатковай глыбіні думкі, не робіць мовы, так і адзін гук ці матыў не робяць музыкі. Музычная фраза прадстаўляе ідэалізаваную, тэзісна абмежаваную ідэю, дынамічна аб'ядноўваючы ў сабе два бакі — фармальны і змястоўны. Адсюль і асэнсаванасць

¹ Падкрэслім: дынамічная выразнасць у сучаснай баяннай музыцы як частка жывога працэсу творчасці не можа быць абсалютна вылічанай і аднолькава паўторнай.

фразіроўкі, натуральнасць плыні і ўнутраная матыўная расчлянёнасць.

Тэрміны «фраза» і «фразіроўка» пазычаны ў мовазнаўстве. У музычным выкладанні, як і ў літаратурнай мове, яны абазначаюць працэсы выдзялення выразных момантаў. Музыкальная фразіроўка мае свой сінтаксіс, які расчлянне інтанацыйны рух у часе. Расчлянненне ажыццяўляецца больш-менш доўгімі знакамі прыпынку — цэзурамі. Жывая, адушаўлёная з'ява мелодыі павінна «дыхаць» і аднаўляцца дыханнем. Гэта патрабуе пільнай увагі да межаў у міжматыўных і міжфразавых адносінах, да аб'ёму і характару фраз. Дыханне — асноўны механізм выразнасці фразіроўкі і яе аднаўлення, а таму і вядучы выканальніцкі фактар сінтаксічнага ўвасаблення формы. Выкліканае логікай мыслення, эмацыянальным імпульсам выканаўцы, яно ажыццяўляе раздзяляльную функцыю, пастаянна ітаючы музычны рух энергіяй.

Майстэрства фразіроўкі пачынаецца з умення лагічна арганізаваць першы і ўсе наступныя матывы ў адзінае разгортванне мыслі. Размова ідзе аб суадносінах слаблага і моцнага тактавага моманту — аб ясным разуменні дынамічна накіраванага затактавага руху да моцнай долі такта.

Мастацкі ўзровень выканальніцкай школы можа быць вызначаны на першай затактавай нопе. Таму веданне правілаў арганізацыі матываў, складаючых фразу, першаступеннае. Яно абавіраецца на два спосабы вымаўлення, што залежаць ад размеркавання ў такце націску паміж моцнымі і слабымі далямі. Гэтыя спосабы, перанятыя выканальніцкім музыказнаўствам, распрацаваны паэтыкай і абазначаюцца як ямб¹ і харэй².

Ямбічны матыв рухаецца з узмацняючым імкненнем ад слабай долі такта да моцнай незалежна ад тактавай рысы. Харэйчны — бярэ пачатак на моцнай долі такта і спадае на слабую. Разам з тым, што лагічная накіраванасць унутры матываў ажыццяўляецца ўзмацненнем і аслабленнем дынамічнай напружанасці, механізм фразіроўкі падаецца і артыкуляцыя. Асновай вымаўлення ямба з'яўляецца staccato у затакце (скара-

¹ Ямб (грэч. jambos — націск на другім складзе двух-складовай вершаванай стапы («Мароз, зіма. Снягі вакол... Я. Колас).

² Харэй (грэч. horejos) — націск на першым складзе двух-складовай вершаванай стапы («Вобраз мілы, поўны чараў...» Я. Колас).

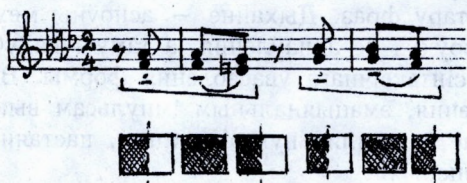
чэнне, кароткасць — ёсць форма аслаблення затакта) і tenuto у такіе (працягласць — форма ўзмацнення апорнага гуку).

№ 36.

Прэлюдыя

I. С. Бах
ДТК. Т. 2. № 12
Рэдакцыя Б. Муджэліні

Andante mosso



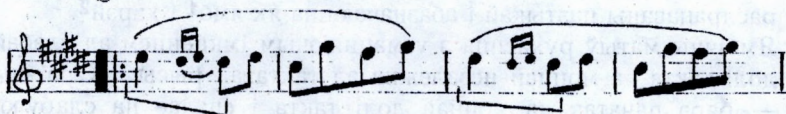
Асновай вымаўлення харэя з'яўляецца сувязь вытрыманага апорнага тону з харэічным заканчэннем у слабым тоне:

№ 37.

Дзіцячая сюіта, ч. 3 (фрагмент)

У. Залатароў

Allegro



Разам з тым вымаўленне матываў становіцца больш рэльефным, калі выканаўца здольны асэнсавана падкрэсліць на адпаведных тактавых долях гарманічную функцыянальнасць, меладычны рэльеф, звязаны ладавымі імкненнямі, характэрнымі інтэрваламі.

Пачатак і заканчэнне фраз у нотным тэксце абазначаецца лігамі. На граніцах ліг баяніст знаходзіць гібкі і дакладны рух

межа для нябачнай яго змены, забяспечваючы глыбокае дыханне перад новай фразай.

Менавіта таму, што без належнай увагі да фразіроўкі музычнае інтанаванне губляе свой змястоўны сэнс, варта зрабіць некалькі заўваг. Ідэальнай у выканальніцкай практыцы лічыцца фраза шырокага дыхання, умяшчаючая ў сябе шэраг матываў. Таму ўнутры яе могуць быць два дынамічныя мікра- і макрапланы, забяспечваючыя, па-першае, матывную логіку, па-другое, лагічнае адзінства цэлай фразы. Тут можа быць шырокае, натуральнае ўзмацненне і аслабленне гучы, ад чаго і залежыць цэльнасць музычнай думкі. Развіты выканальніцкі густ патрабуе пазбягаць «сечаных», кароткіх фраз. Фразы становяцца больш рэльефнымі, моцнымі, калі яны ўяўляюць сабой працэс жывога інтанавання, дзе логіка адлюстроўваецца з досыць бачным мысленнем і эмацыянальным напружаннем. На больш высокім мастацкім узроўні фраза пераходзіць у сімвал — ясную, коратка вымаўленую ідэю. Такая якасць фразіроўкі сведчыць аб спелай манеры ігры, характэрнай творчай індывідуальнасці і выканальніцкім стылі. Фразаватэзісная ідэя стымулюецца ідэйным станам і рэалізуецца шэрагам узаемадзеянняў сродкаў — дынамікі, артыкуляцыі, тэмпу і агогікі. Усе яны канцэнтруюцца ў лагічным акцэнце. Фразіроўка павінна вызначаць змяненні ў значнасці гучы (моцныя-слабыя; паскораныя-стрыманыя; кароткія-падоўжаныя), усе пераплецення ўзаемаадносін думкі. Дзеля гэтага знаходзяцца аднаведныя сродкі. Тады менавіта ўсе лагічныя націскі накіруюцца на патрэбны гук, самі сабой высвятляюцца межы матываў і фраз, цэнтры націску; малыя пабудовы адкрышталізуюцца ў вялікія і значныя; музычная выява стане члена-раздзельнай і моўнавыразнай.

Лігі, якімі шісьмова абазначаецца фразіроўка, могуць адпавядаць функцыям і фразіроўкі, і артыкуляцыі. У першым выпадку яны служаць для выдзялення адзінай фразы незалежна ад штрыхоў і называюцца фразіровачнымі лігамі:

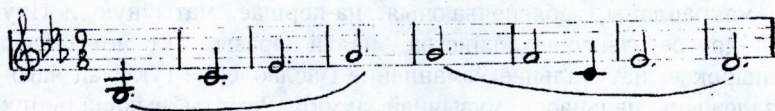
№ 38.

Вальс «Асепті сон»

О. Джойс

Апрацювка Г. Шендэрова

Quieto



у другім — для выдзялення штрыхоў, звязваючых меладычны рэльеф ці расчляняючых яго; тады яны называюцца артыкуляцыйнымі лігамі:

№ 39.

Саната сі мінор № 1, ч. II

М. Чайкін

Andante placido

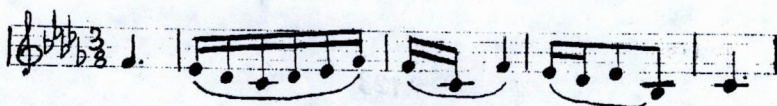


У трэцім выпадку выконваюць прамую функцыю legato і ўказваюць на агульна злітны характар выканання:

№ 40.

Серанада. Op. 3, № 5.

С. Рахманінаў



І парэшыце, лігі могуць іграць структурную ролю, падкрэсліваючы розніцу маштабаў кампазіцыйных пабудов — тую ці іншую меладычную, рытмічную перыядычнасьць, альбо іх падсумаваньне:

№ 41.

Сюіта для баяна, ч. IV

А.Холмінаў



Комплекснась і шматфункцыянальнась працэсу фразіроўкі бачныя і ў яе спалучэньні з метрарытмам. У выпадку адсутнасьці ўвагі да метрарытмічнай арганізацыі мелодыі, сэнс яе можа непазнавальна сказіцца. Калі, зрабіўшы, напрыклад, першы гук ля-мінорнай аргаінай прэлюды І.С.Баха метрычна апорным, выканаўца ў вымаўленьні матываў ямб замяніць на харэй вынік акажацца абсурдным:

№ 42.

Прэлюдыя ля мінор

І.С.Бах



Выразнасьць фразіроўкі немагчыма і па-за сувяззю з дынамікай, таму што кожная пабудова музычнай формы, у тым ліку матыв і фраза, мае свае фазы станаўленьня (і—м—т) і ў значнай ступені ажыццяўляецца ў громкаснай дынаміцы. Унутранае дынамічнае развіцьцё кожнага матыву, фразы, перыяду і г.д. служыць сувяззю ўсяго твора і яго галоўнай ідэі. Разам з

тым у дынаміцы фразіроўкі адчуваецца субардынацыя галоўных і пабочных думак: недапушчальнасць уздыму падпарадкаваных фраз да ўзроўню галоўных. Уменне пачуць і вызначыць такую залежнасць — першы і найбольш важны прынцып фразіроўкі.

4. Тэмп

Скорасць руху працягласняў нот мае непасрэдныя адносіны да рытму. Гэта лёгка вызначаецца метраномам:

Табліца 22

- ♩ = 40 Grave (цяжка)
- ♩ = 46 Largo (павольна, шырока, стрымана)
- ♩ = 88 Moderato (умерана, стрымана)
- ♩ = 120 Animato (ажыўлена)
- ♩ = 184 Presto (хутка)

Толькі ў дакладна знойдзеным тэмпе выяўляецца дастатковая выразнасць рытмічнага малюнка ў межах кароткай або працяглай музычнай думкі. Гэта ісціна падкрэслівае сувязь тэмпу з рытмам і на практыцы называецца тэмпа-рытмам. Тэмп павінен быць заснаваны на скорасці, пры якой кожная, амаль самая кароткая нота, дакладна чутная. У той жа час недапушчальны павольны тэмп, калі рух губляе жывую пульсаванасць, а з ёй і ўсякую выразнасць. Скоры тэмп, як і павольны, мае свае абмежаванні, за якімі ясныя контуры твора знікаюць. Тэмп — самы строгі суддзя майстэрству. Мастаком-выканаўцай можа быць названы той, хто беспамылкова знойдзе пульс твора і даставерна выявіць выразную сутнасць аўтарскай задумы. Кожны твор нясе патэнцыяльна свой асабісты тэмп, яму аднаму ўласціваю скорасць руху тонаў. Правільнае тэмпа-рытмічнае чуццё абумоўлівае пераканаўчае выяўленне характару выконваемай музыкі, дакладнае разуменне зместу музычнай мыслі, яе духу і стылявой прыналежнасці.

Асноўная скорасць музычнага руху мае шмат адхіленняў, часам вельмі тонкіх і ледзь улоўных. Толькі праз вылучэнне аўтарскіх тэмпавых абазначэнняў выканаўца пранікае ва ўнутраную сутнасць твора. Але кожны твор атрымлівае значную долю выканальніцкай індывідуалізацыі і побач з метра-рытмічным аўтарскім рухам мае шэраг згібаў ці ў бок затрымання, ці паскарэння. У іх крыецца гібкі пульс жывой

музыкі, што адлюстроўвае тэмперамент, псіхіку, інтэлект выканаўцы-артыста.

У розных адносінах да тэмпа-рытму выкладзены шматлікія варыянты інтэрпрэтацыі твора. Такое ўражанне складаецца дзякуючы таемным тэмпа-рытмічным адшчэпкам (*rubato*, *цэзура*). Усё тут залежыць ад выканальніцкай вобразнай канцэпцыі.

У падыходзе да тэмпу варта разумець яго сутнасную функцыянальнасць: тэмпа-рытмічная выразнасць не можа разглядацца як дэманстрацыя віртуознасці. Аношняя характарызуе выканаўцу знешнім, нежыццяздольным падыходам да твора (у гэтым выпадку тэмп падаецца чыста фармальнай катэгорыяй). Скорасць не мэта, не падстава для віртуознай ігры. Яна — яркі, рэльефны вобраз; фантазія. Тэмпа-рытмічная пульсаванне — стап руху. Часта тэмлавая абазначэнні ў нотах суправаджаюцца рэмаркамі (напрыклад, *Allegro giusto*, *Sostenuto mesto*, *Allegretto scherzando con amore*), дзе вобразная характарыстыка тэмпу канкрэтызуецца (ледзь хутчэй, ледзь павольней). Мастацкая каштоўнасць інтэрпрэтацыі заўсёды прадугледжвае скразны план тэмпу з усімі яго адхіленнямі. Гэты план у асноўным загадзя абдумваецца, разам з тым многае ў тэмпавым разгортванні імправізуецца. Тэмп павінен быць умовай ясна акрэсленага ўвасаблення меладычнага малюнка, дзе добра адчуваецца артыкуляцыя, дыкцыя, выразная інтанацыя, форма, натуральная працягласць *цэзура*. Пры ўдала знойдзеным тэмпе адсутнічае галоўны недахоп дылетанта — безладзь. Асабліва асцярожна трэба падыходзіць да віртуозных п'ес, не пераходзячы межы скорасці ў такіх п'есах, як фінал Сюіты для баяна А.Холмінава, «*Perpetuum mobile*» У.Зубіцкага з яго Парніты-канцэртаты ў джазавым стылі, фіналы канцэртаў і санат М.Чайкіна, п'еса М.Рымскага-Корсакава «Палёт чмяля» з оперы «Казка пра цара Салтана», вальс «Веснавыя галасы» І.Штраўса-І.Яшкевіча і іншых. Багацце, чароўнасць і вольнасць аперыравання тэмпавай выразнасцю залежыць ад творчай індывідуальнасці: яе таленту, школы мастацкага густу. Шмат калі гэтыя якасці вырастаюць пасрэднымі, нават і слабымі творы. Таленавіты майстар выкарыстоўвае традыцыю як адпраўны пункт дзеля пошуку свайго, новага тэмпу. Яго ўнутраная настройка на цэўны тэмп і валоданне ім заўсёды будуць выклікаць правільным адчуваннем музычнага зместу. Яно пакажа і адпаведную скорасць. Да тэмпу нельга падыхо-

дзіць вузка прафесійна са спасылкай на традыцыю. Тут можа перастарацца толькі артыстычна насрэдняя асоба.

5. Агогіка

Робота над тэмпам мае свой працяг у агогіцы — найбольш вытанчаным мастацкім элеменце выканальніцкага майстэрства. Агогіка яскрава характарызуе індывідуальнасць музыканта і з'яўляецца важнай стылявой прыметай. Прынята лічыць, што агогіка бярэ свае вытокі ў вусна-песеннай рэчытацыі народных песняроў-сказіцеляў. Маюць месца думкі і аб тым, што гэты сродак выразнасці атрымаў своеасаблівае развіццё ў школе італьянскага спявання *bel canto*: спяваць вольна пры роўна вытрыманым інструментальным суправаджэнні.

А г о г і к а (грэч. *αγωγή* — увод, унясенне) — гэта не абазначаная пісьмова рытмічная вольнасць, якая дапускае невялікія тэмпавыя змяненні і садзейнічае музычнай выразнасці. Па назіраннях Х.Рымана, галоўным прынцыпам агогікі з'яўляецца навелічэнне працягласці моцных (цяжкіх) момантаў (агагічных акцэнтаў) мелодыі за лік слабых (лёгкіх). Агогіцы палезыць значны сэнс у формазбудаванні. Яна садзейнічае больш прыметнаму выяўленню расчлянёнасці тактаў, матываў, фраз і ў пэўныя моманты падкрэслівае пластыку выразных структур: гармоніі, ладу, артыкуляцыі, дынамікі. Напрыклад, паскарэнне можа суправаджацца громкасным узмацненнем ці, наадварот, затрыманне аслабленнем громкасці (у затацке — лёгкае *crescendo*; у такце з пераходам на слабай долі — *diminuendo*). Моцныя долі такту ледзь падоўжваюцца, слабыя — аднаўляюцца ў былым тэмпе. Агогіка як валявы гукатворчы працэс прадугледжвае неабходнасць унутрана адчуваць і натуральна ажыццяўляць ледзь улоўнае пазычэнне часу і ў момант яго вяртанне. Гэтым абумоўліваецца сувязь і адзіства музычнага руху. Ф.Шапэн прыраўняў агогіку да нівы, якая хвалюецца подыхам ветру. А Ф.Ліст пісаў аб ёй так: «...Бачыце вы галінкі, як яны качаюцца, лісце — як яно калышацца і хвалюецца? Ствол і сучча трымаюцца моцна...» Гэта азначае, што левая рука выканаўцы строга рытмічна рушыць лінію акампанемента, а правая дазваляе мелодыі гібка і малапрыметна імправізаваць тэмпам. Ігра, калі адна рука дакладна адлічвае кожную долю такта, а другая быццам адхіляецца ад тэмпавай дакладнасці называецца *tempo rubato*.

У ім дыялектычна спалучаюцца мяккасць і цвёрдасць, гібкасць і дакладнасць. Эпоха музычнага рамантызму ўяўля ў выканальніцкі абіход панаяціі:

Табліца 23

ritenuto	— раптоўнае затрыманне руху
rallentando	— аслабленне, убаўленне
ritardando	— затрыманне руху
slentando	— нязначнае затрыманне, напярэдняе ritenuto ці sostenuto
smorzando	— затрымліваючы, прыглушаючы
calando	— змяншаючы сілу
stretto	— паскорана
accelerando	— паскараючы ¹

Агогіка прадугледжвае таксама разнастайнасць адценняў дыхання (цэзур). Узяты ўдых можа быць ці прыглушаным, ці падкрэслена адкрытым (больш працяглым і глыбокім). У ажыццяўленні агагічных нюансаў нежаданая сіметрыя (маюцца на ўвазе перыядычныя паўторы аднолькавых паскарэнняў ці затрыманняў руху) — яўная прымета статыкі. Вельмі слушнай трэба лічыць няспешнасць і нават перапынак руху, калі выконваецца трэль.

Пералічаныя якасныя асаблівасці агогікі сведчаць, што яе выразнасць, ніяк не абазначаная ў нотах, выпікае з жывога душэўнага хвалявання. Выпісаная кампазітарам роўнымі працягласцямі, мелодыя знаходзіць вольны тэмпа-рытм, уласцівы характару выканальніцкай асобы. І вольнасць гэта не знешняя, а ўнутраная (знешне яна ўладкавана арыфметычным парадкам тактавай арганізацыі). Яна адлюстроўвае ўменне знайсці сваё жывое рытмічнае дыханне, звязанае з асобнымі якасцямі розуму, густу і волі выканаўцы.

¹ У гэтых паняццях агогіка прадстае як жывая, рэальная і маментальная форма выяўлення, кіруемая артыстычным духам. Не маючы спецыяльных пісьмовых знакаў, яна, аднак, набыла некаторыя індывідуальныя паметы, напрыклад, шапэнаўскія **^** і

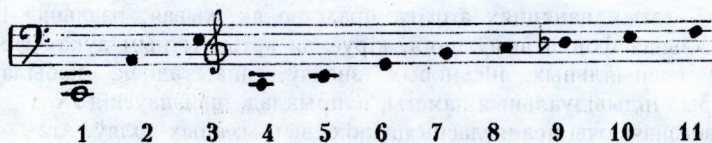
Λ, абазначаючы працягласць цяжкіх, вытрыманых доляў. Агагічныя адценні датычаць змяненняў рэальных працягласцяў нот — дадзеных у гэтым гукаў і паўз, такім чынам адлюстроўваюць працэсы рытму. Паколькі рытм непасрэдна звязаны з тэмпам (пра гэта ўпаміналася вышэй), названыя італьянскія абазначэнні ёсць катэгорыі больш адпаведныя тэмпавай выразнасці, чым рытмічнай. Такое ўдакладненне даецца ў сувязі з няпоўнай яснасцю фармулёвак агогікі ў даведніцкай літаратуры.

6. Тэмбр

Першапачаткова баян, як вядома, называўся гармонікам. Такая назва дакладна адпавядала матэрыяльна-арганалагічнай сутнасці пнеўматычна-язычковага інструмента. Тэрмін «гармонік» узяты з акустыкі і азначае з'яву абертана. Абертоны — прыгукі, што ўваходзяць у спектр музычнага гуку, існуюць нібы прататыпы высотна-гукавой наладжанасці. Атрымаўшы штучнае ўзмацненне, яны ўзняліся да ролі вядучага музычна-выразнага сродку, які называецца гармоніяй, акордавым аб'яднаннем гукаў у заканамерным іх узаемадзеянні. Менавіта якасць абертонаў і іх індывідуальная інтэнсіўнасць надаюць тэмбравую афарбоўку гуку. Калі ў суседнім накой, напрыклад, нябачна для нас гучыць баян, мы не зблытаем яго са скрыпчай ці фартэпіяна перш за ўсё па тэмбру. Тэмбр утвараецца ва ўзаемадзеянні асноўнага тону (напрыклад, $a = 440 \text{ герц}$) з абертанамі вакол яго. А спецыфічная афарбоўка ўзнікае пад уплывам найбольш інтэнсіўнага з абертонаў. Рэзкі, пранізлівы тэмбр нараджаецца тады, калі дамінуюць высокія абертоны ў той час, калі асноўны тон і блізкія да яго тоны гучаць слабей. І наадварот, калі тэмбр чуецца глыбокім, сакавітым ці «аксамітным» — гэта залежыць ад інтэнсіўнасці і сілы асноўнага тону і блізкіх да яго абертонаў. Такім чынам, якасць і розніца тэмбраў вызначаюцца громкасцю абертонаў адносна да галоўнага тону.

Нават унутры свайго віду музычныя інструменты могуць дастаткова ярка адрознівацца па тэмбру. У спектры гуку кожны абертон мае свой парадкавы нумар, які ўзрастае з рухам па вышце:

№ 43.



Табліца 24



Хістанні гучальнага цела і яго частак.

Абертоны, што забяспечваюць гармонію гуку, цяжка ўлоўныя на слых. Натуральны прынцып уваходзячых у састаў гукі частковых тонаў лёг у аснову ідэі гатовых акордаў (гарманічных спалучэнняў мажору, мінору, дамінантсептакорда і зменшанага акорда) на левай клавiятуры. Гэты прынцып у свой час быў выкарыстаны і ў мікстурных рэгістрах аргана, дзе да труб асноўных тонаў былі дабаўлены дадатковыя язычковыя трубы з некалькімі гукамі абертонавага складу. Такім матэрыяльна-канструктыўным прынцыпам выклікана назва самога інструмента **г а р м о н і к а**¹. Аднак спецыфіка ідэі гукаспалучэнняў на гармоніку, а пасля на баяне, заключана ў схематычна-строгай гарманічнай функцыянальнасці і выкарыстоўваемай у якасці акампанементу ў творах з гамафоннай фактурай. Баян, як падкрэслівалася, мае чатыры клавiятуры, кожная з якіх тэмбрава спецыфічная. Правая клавiятура шматтэмбравага гатова-выбарнага баяна тыпу «Юпіцер» налічвае 15 тэмбравых рэгістраў, якія можна раздзяліць на дзве якасныя групы. Гэтыя групы абумоўліваюцца размяшчэннем «прамой» і «ламанай» дэк у корпусе інструмента. Ствараючыся на планках прамой (адкрытай) дэкі, гук трапляе вонкі непасрэдна. З ламанай (закрытай) дэкі ён выходзіць унутр корпуса і пад яго акустычным уплывам набывае самастойную тэмбравую афарбоўку. Гучанне рэгістраў прамой дэкі мошнае, светлае, характарызуецца рэзкасцю. Яны маюць некаторае тэмбравае падобенства з рэгістрамі язычковых труб аргана. Тэмбр ламанай дэкі больш мяккі, «акруглены» і асацыіруецца з гучаннем лабіяльных арганых труб. Актаўныя камбінацыі і механічнае змешванне гучання прамой і ломанай дэк мяркуюць аркестральнасць і могуць забяспечыць музычнай тканіне тэмбравую разнастайнасць і значны выбар рэльефных меладычных варыянтаў. Басовая клавiятура, дзе кожны бас пабудаваны з гукаў у трох актавах (у малой, вялікай і контрактаве) можа асацыіравацца з арганнай педальнай клавiятурай, што аб'ядноўвае 16'- і 32'-футовыя рэгістры. Тэмбр выбарнай клавiятуры некалькі падобны на гучанне правай ламанай дэкі, але больш моцны, таму што ствараецца ва ўмовах вялікай рэзаніруючай ёмкасці левага корпуса і мехавога рэзервуара баяна.

Сувязь тэмбравых якасцяў баяннага гучання з прыродай музычнага мыслення сучасных кампазітараў вельмі арганічная

¹ Тэрмін «гармоніка» з'яўляецца сінонімам тэрміна «абертон».

і шматзначная. Тэмбр істотны, напрыклад, як фактар формаўтварэння. Пры дапамозе тэмбра падаецца магчымым яснае выдзяленне ўнутраных кантрастаў формы, ліній фактуры. Тэмбр важны як сродак вар'іравання ці кантрастнага супастаўлення паўторных, падобных па меладычнаму зместу адрэзкаў тэмы. У арыгінальным баянным рэпертуары шмат прыкладаў дынамізуючай функцыі тэмбру. Тэмбр можа выконваць таксама каларыстычную функцыю — паступеннае «высвятленне» гучання ці яго «пагружэнне» ў атмасферу тэмбравай масіўнасці і глыбіні. Нарастанне і спад тэмбравай актыўнасці нярэдка ўспрымаецца як нарастанне і спад громкаснай дынамікі, згушчэнне ці разраджэнне фактуры. У спалучэнні са спецыяльнымі прыёмамі баяннага гукаатрымання (трэмала, нетэмпераванае глісанда, рыкашэт, вібрата), а таксама санорнымі прыёмамі (кластэр, удары па мехавай камеры і інш.) утвараюцца своеасаблівыя гучнасці, уласцівыя толькі баяну. Напрыклад, у II частцы Трэцяй санаты У.Залатарова баянны тэмбравы рэгістр «фагот» у камбінацыі з трэмала мехам і з гукаспалучэннем з двух малых секунд утвараюць шырокую тэмбравую «пляму», на фоне якой разгортваецца шэраг інтанацый у партыі левай рукі:

№ 44.

Allegro moderato ♩ = 120

ppp sempre

Такімі ж тэмбрава-каларыстычнымі прыёмамі карыстаюцца Г.Баншчыкаў, У.Зубіцкі, А.Нагасёў, В.Сямёнаў і многія іншыя кампазітары.

7. Санорыка

Спецыфіка выразнасці санорыкі заключаецца ў фанізме — маляўнічасці гучання. На першы план выводзіцца не мелодыя, а гукавыя фарбы, якія суправаджаюць асноўныя музычныя сродкі ці існуючыя самастойна. Напрыклад, звоннасць гармоніі, імітаванне шумаў прыроды — раскаты грому, гукі ночы і г.д.

С а н о р ы к а (лац. sonorus — звонкі, гучны, шумны) — *музычна-кампазіцыйны метад, заснаваны на выкарыстанні санораў — тэмбра-фарбавых гучнасцяў шумавых эфектаў (часам без поўнай лада-гарманічнай арганізацыі)*. Як тып музычнага мыслення і выяўлення яна трывала ўвайшла ў баяннае мастацтва ў 50-х гадах, замацавалася ў 70-х з творчасцю У.Залатарова. У далейшым — у творах Г.Баншчыкава, У.Зубіцкага, С.Губайдулінай, у музыцы заходніх кампазітараў вылучыліся ледзь не на першы план. Гучанне ў шматлікіх фрагментах, а то і ў цэлым творы пераводзіцца з вобласці мелодыі ў вобласць фону, пазбаўленага ладавай, метра-рытмічнай, гука-высотнай арганізацыі. Да баянных санорных прыёмаў можна аднесці:

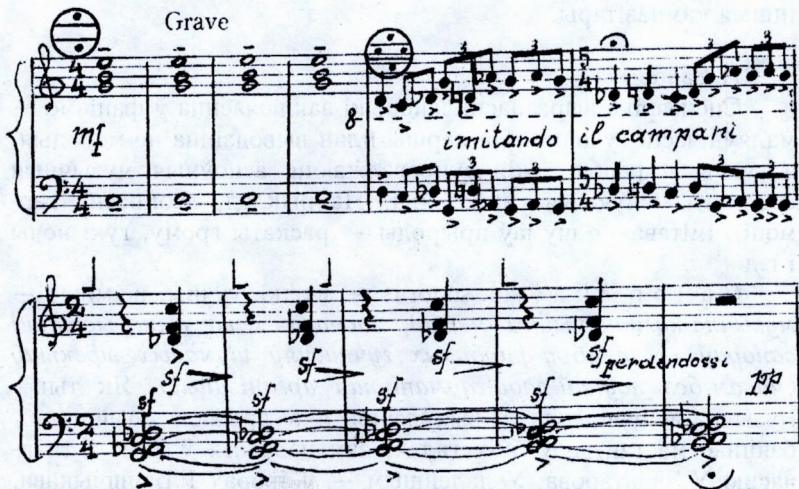
- 1) рыканэт;
- 2) трэмала ў розных яго відах;
- 3) глісанда акустычнас і зробленае на клавішах;
- 4) тэмбрамаляўнічая дынаміка;
- 5) шумы паветранага струменю;
- 6) удары па корпусу, клавіатуры, меху.

Санорныя прыёмы ў спалучэнні з тэмбравай выразнасцю ў лепшых узорах баяннай музыкі выконваюць выяўленчую функцыю, выклікаючы амаль бачныя асацыяцыйны руху ў прастору і з канкрэтнымі з'явамі рэчаіснасці.

Санорная тэхніка раздзяляецца на тры асноўныя віды:

1) к а л а р ы с т ы к а — выяўленча-каларыстычныя эфекты ў межах традыцыйнай музычнай выразнасці (мелодыя, гармонія, лад, рытм, фактура і інш.), напрыклад: звоннасць у творах У.Залатарова «Ферапонтаў манастыр»:

№ 45.



2) с а н о р ы к а — характерныя каларыстычныя гучнасці, якія эпізадычна ўплятаюцца ў канву музычнай тканіны і не з'яўляюцца ў ёй дамінуючымі:

№ 46.

Присвячэнне

В.Сямёнаў

Tempo di tango

1)



1) Удары па грыфу правай рукой

3) с а н а р ы с т ы к а — шумавыя гучнасці без пэўнай высаты ладавай і рытмічнай канкрэтызацыі, напрыклад, у Санаце С.Губайдулінай «Et exspecto...» («У чаканні»):

№ 47.

♩ = 116

The musical score is divided into three systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a 16-measure time signature. It features piano (p) dynamics and a large diamond-shaped graphic element. The second system also has two staves with an 8-measure time signature, continuing the piano (p) dynamics and diamond-shaped graphics. The third system shows a single staff with a 5-measure time signature, including vibrato (vibr.) markings and a large black diagonal bar labeled 'gliss.' (glissando).

- 1) Клавiша душніка.
- 2) Пяцідольны рыкашэт з наступным vibrato.
- 3) Выкананне па-за метрам.

У якасці санорных прыёмаў выкарыстоўваюцца таксама ўдары па сетцы корпуса, вібрата; ва ўзаемадзеянні з гэтымі прыёмамі прымяняюцца кластэры на правай і левай клавіатурах, дысаніруючыя інтэрвалы і асобныя гукі:

№ 48.

Славянская саната № 2, ч. III

У.Зубіцкі

Allegro giocoso



1) Удар па цэнтру разгорнутага меха.

№ 49.

Славянская саната № 2, ч. IV

У.Зубіцкі

ca 10-15 sec.

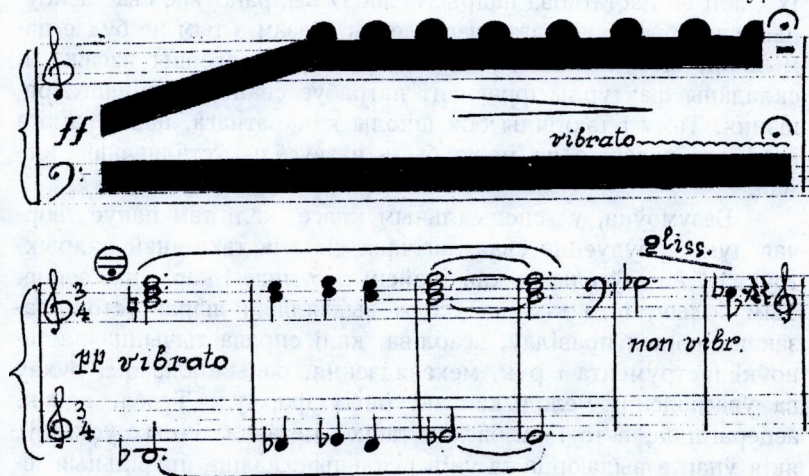


1) Частыя ўдары па грыфу правай рукой нахштальт вібрацыі.

№ 50.

Соната для баяна № 2
(Sonata quasi una...)

А. Журбин



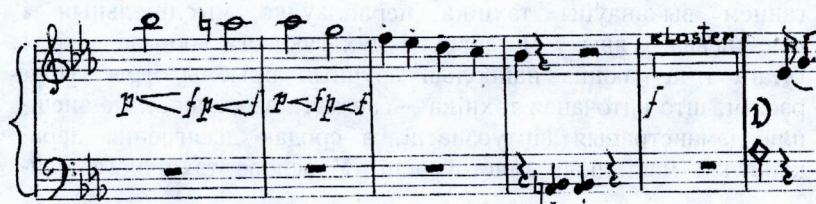
1) Кластер

№ 51.

7 музыкальных иллюстраций да романа Г. Гольфа і
Я. Пятрова «Золотое цыпля», ч. II: «Антилопа гну»

Я. Дзярбенка

Allegro buffo



1) ♪ — душик.

III. Тэхналагічны аспект

Бязмежная разнастайнасць баяннай гукавой тканіны параджае такую ж бязмежнасць тэхнічных прыёмаў яе перадачы. Пры гэтым нельга не прымаць да ўвагі адрозненні ў падыходах да інструмента асобных выканаўцаў, таму што кожны з іх (калі ён дастаткова падрыхтаваны) выпрацоўвае свае асноўныя спосабы тэхнічнага ўвасаблення. Разам з тым не будзе памылкай, што любы музычны твор, а ў ім асобны пасаж, ці складаны фактурны фрагмент патрабуе свайго тэхнічнага рашэння. Таму і тэхнічны бок школы канкрэтнага, нават самага вядомага педагога не можа быць назаўсёды ўсталяванай догмай.

Безумоўна, у спецыяльным класе, калі там пануе творчая думка, будзецавая лагічная сістэма тэхнічнай падрыхтоўкі і ў ёй заўсёды можна знайсці разумнае і карыснае зэрне. Тым больш, што тэхніка ўсё ж выдзяляе і шэраг устойліва-закананых правілаў, асабліва, калі справа тычыцца пастаўкі інструмента і рук, мехавядзення, рацыяналізацыі рухаў ва ўвасабленні мелодыка-фактурных формул. Трэба, аднак, асцярагацца, а то і пазбягаць такіх метадалагічных устаноў, якія ўпарта выдаюцца за універсальныя, адзіна правільныя ісціны.

Музычна-выканальніцкая тэхналогія разглядае пытанні, звязаныя з рухам, здабываючым музычна-выразны гук. Што датычыць форм тэхнічнага майстэрства, то іх надрабязная класіфікацыя зроблена вышэй у спецыяльным артыкуле дадзенага дапаможніка¹. Разгледзім асноўныя тэхнічныя з'явы, што патрабуюць выканальніцкага аналізу.

Баянная тэхніка — гэта найбольш складаны творчы працэс пераадолення інертнага арганалагічнага матэрыялу ўласна інструмента. Яна з'яўляецца энергетычным правадніком і сродкам рэалізацыі мастацкіх намераў. Творча-валявым намаганнем выканаўцы тэхніка пераплаўляе мысліцельныя і пачуццёвыя з'явы ў матэрыял і дух гучавага вобраза. Дзеля гэтага і шукаюцца найбольш зручныя прыёмы ігры. Падкрэслім, што адточаная тэхніка — не мэта выканання, не знішчэння дэманстрацыі віртуознасці, а сродак дасягнення пераконаўчай мастацкай змястоўнасці. У аснове тэхнічнага май-

¹ Пра гэта больш надрабязна вышэй у раздзеле «Структурна-функцыянальныя асновы баяннага мастацтва».

стэрства закладзена адносна поўная свабода рук ад плечаваго пояса да апошніх пальцавых фалангаў. Такая свабода не можа непаруўна падтрымлівацца, асабліва ўлічваючы складанасць функцыі левай рукі, таму што нагрузкі не абмяжоўваюцца працай пальцаў на клавіятурах. Рукі баяніста заняты яшчэ ўтрыманнем інструмента і рознаакараваным вядзеннем меха. Таму трэба знаходзіць моманты перыядычнага (папераменнага) аслаблення і напружання ігравога апарата, каб ліквідаваць статычныя намаганні і зашчэпленасць рук. У сувязі з пераходам сучаснай баяннай тэхнікі на 5-пальцавую сістэму ігры правай рукой яе вялікі палец выносіцца на грыф, што стварае вядомыя ўмовы няўстойлівасці інструмента. Таму ўзнікае патрэба ў замацаванні двух плечавых рамянёў трэцім (перпендыкулярным). Разам з тым 5-пальцавая пастаноўка вельмі адрозніваецца ад 4-пальцавай. У чым яе асаблівасць?

1. Паміж запясцем і прадплеччам ствараецца прамая лінія, каб не пераціскаліся крываносныя сасуды і сухажыллі, як гэта можа быць пры апушчаным локці. Пастаноўка рукі ў ладзе-ным выпадку нагадвае пастаноўку правай рукі акардэаніста ці віяланчэліста¹.

2. Стан вялікага пальца павінен быць сабраны-актыўным, не бязвольна прамым, а закружленым накітай астатніх 4-м пальцам.

3. Тушэ ажыццяўляецца мяккай бакавой часткай ногпевай фалангі і пругам ногця.

4. У рабоце кісці неабходна забяспечыць свабодныя бакавыя рухі (ульнарную і радыяльную абдукцыі).

5. Пачынаць засваенне 5-пальцавай пастаноўкі не з Домажорнай гамы, а з простых практыкаванняў, забяспечваючых натуральнае куналападобнае становішча кісці, напрыклад, з доўгага арпеджыю ў Рэ мажоры, затым — гема Рэ мажор на працягу двух актаў і далей іншыя гамы, практыкаванні і

¹ У выпадку стварэння вугла 90° паміж запясцем і прадплеччам затрымліваецца ток крыві па сасудах і дастаўка кіслароду да запясця і пальцаў. Працягласць такога становішча рукі зніжае энергаёмкасць і рухомасць працы адзначанай часткі ігравога апарата. Акрамя таго, затрымліваецца і выкід з яе шлакаў.

Шматгадовае выкарыстанне такой пастаноўкі прыводзіць да паталагічных працэсаў у мышцах кісці і балючых шлакавых гузоў, якія вельмі марудна вылечваюцца. Назва такой хваробы — тэндавагіт.

п'есы з ускладненнем і кантраляваннем момантаў эластычнага падкладвання і перакладвання вялікага пальца;

6. Дакрананне да клавішаў ажыццяўляецца ўпэўнена і з адчуваннем цэнтра кожнай клавішы.

Дадзеныя парады не азначаюць нязменна застылай пастаноўкі правай рукі. Галоўнае не ў тым, каб бессвядома ісці следам гэтаму вопыту, а каб правільна рухаць рукой.

1. Аплікатура. Работа рук на клавіятурах

У працы над творам тэхнічныя пытанні пачынаюцца з аплікатуры (лац. *applied* — прыкладаць, прыпіскаць).

А п л і к а т у р а — спосаб размяшчэння і парадак чаргавання пальцаў пры ігры на музычным інструменце, а таксама абазначэнне гэтага спосабу ў нотным тэксце. Найбольш значныя і агульныя характарыстыкі кісцэ-пальцавых рухаў на клавіятуры выцякаюць з пяці фактурных праяў:

- 1) аднагалосыя гамы;
- 2) інтэрвалы (сінхронныя і паслядоўныя), двойныя ноты;
- 3) арпеджыю доўгія і кароткія;
- 4) акорды;
- 5) рэпетытывы і трэлі (як дэкаратыўна-арнаментальны элемент фактуры).

Найбольш прагрэсіўным прынцыпам выканання гам з'яўляецца прынцып з выкарыстаннем вялікага пальца. У аснове гэтага прынцыпу ляжыць так званы аплікатурны ключ. Ён прадугледжвае ў выпадку накіравання гукаў па клавішах у паслядоўнасці ад 3-га да 1-га раду выбудоваць нумары пальцаў — 1-2-3:

№ 52.



№ 53.



№ 54.



На прыкладах трох гам добра відаць пазіцыйнасць ігры. У кожнай з гам выразна бачны дзве пазіцыі кісці, размежаваныя падкладваннем вялікага пальца (калі мелодыя ідзе ўверх) і яго перакладваннем (калі яна ідзе ўніз). П а з і ц ы я й называецца *група клавішаў, якая падпадае пад адзін стан кісці рукі*¹. У гаме До мажор першая пазіцыя ахоплівае клавішы «сі», «до», «рэ», «мі» (пальцы 1, 2, 3, 4); другая пазіцыя з бакавым паваротам кісці і падкладваннем першага пальца ахоплівае клавішы — «фа», «соль», «ля»; далей зноў усталяўваецца першая пазіцыя. Аналагічныя дзеянні ажыццяўляюцца і ў іншых гамах. Такая пазіцыйнасць можа прысутнічаць у любой меладычнай структуры, якая будудуецца на аснове гамы. Таму найважнейшым і падкантрольным момантам тут з'яўляецца паварот кісці і прыём падкладвання вялікага пальца. Гэта ж датычыць і прыёму перакладвання ў сыходным руху гамы. Аналізуючы якасць выканання гэтага прыёму, вучань улічвае намеры, фізіялагічныя асаблівасці, рухомасць сваіх пальцаў і кісці ў дасягненні антымальнай скорасці іх руху. Набыццё абвостранага адчування пэўнай пазіцыі эфек-

¹ Гэта агульная прыпятая фармулёўка, прыдатная да любога інструмента. У баяннай тэхналогіі выкарыстоўваецца яшчэ адна фармулёўка пазіцыі: парадак размяшчэння тонік танальнасцяў на адным з радоў клавіратуры баяна: 1-ы рад — першая пазіцыя; 2-гі рад — другая пазіцыя і 3-ці рад — трэцяя пазіцыя.

тыўна ўплывае на ўстойлівы кантакт з клавіятурай і мабільную арыенціроўку на ёй пры чытанні нот з ліста¹.

Галоўным прынцыпам выканання сінхронных інтэрвалаў (двайных гукаў) з'яўляецца парнае спалучэнне пальцаў, чым вымагаецца сувязнаасць тонаў (legato). 5-пальцавая аплікатура пашырае такія умовы. Выкарыстанне вялікага пальца робіць гучанне дваіх нот не толькі сувязным, але і зручным.

Пры гэтым, калі карыстацца дапаможнымі дубліруючымі радамі, магчыма дасягненне тэмпу па скорасці прыбліжанага да выканання аднагалосых гам. Кожная пара пальцаў у такіх умовах сінхронна рухаецца па клавіатуры як адзін палец. Менавіта сінхроннасць забяспечвае артыкуляцыйна яснае гучанне кожнай ноты ў інтэрвале. Ідэальнае ўзгадненне, адточанасць руху спараных пальцаў і з'яўляецца прадметам аналізу тэхнікі сінхронных інтэрвалаў. Існуе некалькі парных камбінацый, найбольш адпаведных тым ці іншым інтэрвалам:

- 1) для выканання актаў антымальным з'яўляецца выкапанне пар: 2—4, 1—5;
- 2) для выканання секст: 2—4; 1—5; 2—3, 1—4;
- 3) для выканання тэрцый: 2—3, 4—5; 2—3, 1—4; 1—3, 4—5; 1—4, 2—3.

Зразумела, што зручнасць выкарыстання той ці іншай пары залежыць ад індывідуальных магчымасцяў выканаўцы. Варыянты аплікатур для гам у баяннай метадыцы распрацаваны дакладна і кожны можа выбраць для сябе ўзор у

¹ Адзначым некалькі прынцыпаў аналізу і падбору варыянтаў аплікатуры: 1) абумоўленасць пошуку антымальнага аплікатурнага варыянта мэтай вобразна-інтанацыйнай выразнасці; 2) мэтазгоднасць, зручнасць расстаноўкі пальцаў і натуральная іх паслядоўнасць; 3) выкарыстанне аднолькавых пальцаў у паўторных мелодыка-фактурных пабудовах, якія рухаюцца адна за другой (накшталт гаманадобнага руху з актавы ў актаву, ссквенцый і інш.); 4) згуртаванасць частак ігравага апарата: пальцаў, кісці; 5) забеспячэнне эластычнасці бакавых рухаў кісці; 6) улік момантаў падкладвання і перакладвання пальцаў; 7) улік натуральных фізічных асаблівасцяў і рухомасці пальцаў; 8) улік розніцы 5-пальцавага прынцыпу ігры правай рукі і 4-пальцавага левай.

мэтах выкарыстання, аднаведны сваім перавагам¹.

Аналіз тэхнічных прыёмаў выканання арпеджыю асоба важны, калі яны з'яўляюцца пасажнымі структурамі (працяглыя арпеджыю). Мэтай тут прадстае (як і ў гаманадобных пасажах) непарыўнасць, плаўнасць без штуршкоў, тэмпа-рытмічная роўнасць. Такое выкананне залежыць ад некалькіх спосабаў: па-першае, ад палыцавай артыкуляцыі, якая пры роўным мехавым руху забяспечвае плаўна цякучае легата як унутры адной пазіцыі, так і пры змене пазіцый; па-другое, ад гібкасці занясця, якое рухтуе падкладванне і перакладванне пальцаў. Найбольш важкая прычына штуршкоў і няроўнасці ўнутры звязкі нот — напружанасць кісці, што залежыць ад эластычнасці занясця пры бакавых (абдукцыйных) рухах. Таму неабходна разгледзець стан усёй рукі пры выкананні працяглых арпеджыю, уважліва прасачыўшы за належным падняццем локця і яго павольнай ратацыйнай рухомасцю ў момант падкладвання вялікага пальца. Кісць знаходзіцца ў сабраным стане нават тады, калі расклад акорда вельмі шырокі. Апрабаваўшы ўсе аплікатурныя варыянты, выбіраць з іх аптымальны. Такім чынам, набываецца дакладнасць, а адсюль і вопыт выразнай ігры. Каб звярнуць увагу на момантах падкладвання і перакладвання пальцаў, звернемся да найбольш простых прыкладаў выканання доўгіх арпеджыю на правай клавiятуры.

Аплікатурныя варыянты да доўгіх арпеджыю на трох асноўных радах:

№ 55.



¹ Спалінемся на некаторыя метадычныя дапаможнікі і артыкулы: *Полетаев А.* Пятпальцевая аплікатура на баяне. М., 1962; *Семенов В.* Об аплікатуре на пятпрядном баяне // Вопросы профессионального воспитания баяниста: Сб. тр. Вып. 48. М., 1980. С. 131-142; *Осокин А.* Пособие для исполнителей на баяне с пятпрядной клавиатурой. М., 1976; *Бардин Ю.* Обучение игре на баяне по пятпальцевой аплікатуре. М., 1978.

№ 56.



№ 57.



№ 58.



№ 59.



№ 60.



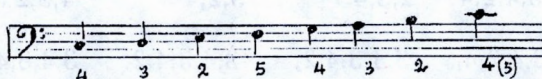
Пры выкарыстанні дапаможных радоў магчыма аднапазіцыйнае выкананне ўсіх мажорных і мінорных гам. У гэтым выпадку найбольш зручнай з'яўляецца ігра арпеджыраваных акордаў з 3-га рада; мінорных — з 1-га.

На левым баку корпуса баяна знаходзіцца тры клавiатуры. Кожная мае свой геаметрычны расклад клавiшаў і ў сувязі з гэтым патрабуе асабістага падыходу да аплікатурных распрацолак. На басовай квартова-квінтавай клавiатуры, дзякуючы дапаможнаму раду магчымы тры і больш варыянтаў выканання гам:

№ 61.



№ 62.



№ 63.



Гэтыя варыянты могуць адпавядаць усім шматлікім выпадкам у творах з гамападобнай меладычнай структурай. На гатова-акордавай клавiатуры ў п'есах з простым бас-акордавым акампаніентам часцей за ўсё выкарыстоўваецца 3-ці палец на бас і 2-гі на акорд, асабліва, калі ён функцыянальна

абмежаваны гарманічнай формулай $T-S-D-T$. 4-ты і 5-ты пальцы становяцца неабходнымі пры скачках.

Размяшчэнне храматычнага гукараду на выбранай клавiятурy істотна адрозніваецца ад яго размяшчэння на правай. Папершае, выcotны рух клавiшаў накіраваны знізу ўверх, што з'яўляецца лютраным адбiткам правай клавiятурy ў свядомасці выканаўцы; па-другое, размяшчэнне клавiшаў мензуральна больш пяснае і выключнае выкарыстанне вялікага пальца. Таму аплікатура на левай клавiятурy заўсёды 4-пальцавая за рэдкімі выключэннямі, калі вялікі палец можна прымяніць на апошнім радзе.

Аплікатуры гам на выбранай клавiятурy

Табліца 25

Радy	Мажор	Натуральны мінор	Гарманічны мінор	Меладычны мінор
1	4,2,3,2, 3,4,2,4	4,2,4,2,3, 2,3,4	4,2,4,2,4, 3,2,4	4,2,4,2,3,4,2,4; 4,3,2,3,2,4,2,4
2	3,4,2,4, 2,3,4,3	3,4,3,4,2, 4,2,3	3,4,3,4,2, 4,3,2	3,4,3,4,2,3,4,3 3,2,4,2,4,3,4,3
3	2,3,4,3, 4,2,3,2	2,3,2,3, 2,3,4,2	2,3,2,3,5, 4,3,2	2,3,2,3,4,2,3,2 2,4,3,4,3,2,3,2

На выбранай клавiятурy з асаблівай вастрынёй паўстае пытанне аб ігры доўгіх арпеджыю. Калі кароткія арпеджыю не выклікаюць значных турбот, то доўгія патрабуюць поўнай і працяглай увагі да моманту падкладвання і перакладвання пальцаў, таму што бакавыя павароты левай кісці ўтвараюць вугал амаль 90°. Адаптацыя да такіх умоў ігры ажыццяўляецца паступова і мэтанакіравана. Перш чым авалодаць беглым выкананнем доўгіх арпеджыю патрэбен іматэдавы шлях ад простых практыкаванняў на падрыхтоўку кісці і падмен пальцаў да пасажаў, заснаваных на раскладзеных трохгуччах у межах некалькіх актаў (напрыклад, апошніх тактаў у Эцюдзе К.Чэрыі оп. 740. № 41). І калі вучань авалодвае зберажэннем

адзінства і звязнасці меладычнай лініі, ён можа лічыць тэхнічную мэту дасягнутай¹.

Тэхніка выканання акордаў патрабуе перш за ўсё роўнасці і адначасовасці выяўлення ўсіх гукаў. Дзеля гэтага ажыццяўляецца падрыхтоўка пальцаў і фіксацыя іх стану да моманту дакрання іх да клавішаў. Больш цяжкай задачай можа быць выдзяленне ў акордавай тканіне меладычных галасоў. Затым неабходна накіраваць увагу менавіта на гэтыя галасы. У свядомасці вучня павінна ясна гучаць мелодыя і тады ажыццяўляецца пошук спосабаў яе інструментальнай рэалізацыі. Канцэнтруюцца вага пальцаў на вядучых меладычных галасах, на іх жа адначасова накіроўваецца і лёгкі ціск левай рукі на мех. Найбольшы эфект у дасягненні яснасці гучання меладычнага рэльефу дае спосаб вычленення патрэбных гукаў з акордаў адпаведным пальцам з ледзь прыметным яго затрыманнем пасля зняцця астатніх гукаў акордаў. Істотнай мэтай у выкананні акордавых паслядоўнасцяў іншы раз з'яўляецца найбольшая звязнасць. У такім выпадку карыснымі прадстаўляюцца прыёмы *глісанда* і *падмена* пальцаў на клавііах. Як і ў актавах, у выпадках гromкага выканання шматгучных акордаў неабходна пастаянна збаўляцца статычных нагрузак. Важнай умовай свабоднай ігры акордаў, асабліва на *f*, з'яўляецца вызваленне рукі пасля ўзяцця працяглых нот. У такім выпадку неабавязкова здымаць пальцы з клавіатуры, а дастаткова зменшыць на яе ціск. Калі ланцужок акордаў выконваецца ў хуткім тэмпе, каштоўным можа аказацца размеркаванне сілы гучання і рухомасць локцевага сустава. Тут павінна дапамагчы ўнутранае ўяўленне: кісьць, праплечча і плячо — увесь гэты комплекс нібы хвалюецца і лунае над клавіятурай.

Разгледзім паняцце «трэль».

Трэль (іт. *trillo* — брынькаць, бразгатаць) у музыцы як адзін з відаў мслізмаў узнікае ад хуткага чаргавання двух гукаў на адлегласці тону ці паўтону. Трэль звычайна адпа-

¹ Методыка засваення тэхнічных навыкаў ігры на выбарнай клавіатуры распрацавана ў выданнях: *Сурков А.* Техніка левай рукі баяніста на начальном этапе обучения // *Баян и баянисты: Сб. метод. материалов. Вып. 2. М., 1974 С. 48-68; Сурков А.* Пособие для начального обучения игре на готово-выборном баяне. М., 1979; *Беляков В., Стативкин Г.* Аппликатура готово-выборного баяна: Освоение выборной клавиатуры. М., 1978.

вядзе працягласці асноўнай ноты. Існуе некалькі форм выканання трэлі, напрыклад, калі яна пачынаецца з асноўнага ніжняга гуку (найбольш часта такая трэль сустракаецца ў музыцы XIX-XX ст.), ці з дадатковага верхняга. Трэль, як правіла, адлюстроўвае павышаную эмацыянальную ўзрушанасць. Таму ў яе выкананні важна не столькі аўтаматызаваная скорасць, колькі выразнасць. Чым трэль шпарчэй, тым большае ўражанне віртуознасці яна выклікае, але не падкантрольная, запчэмленая трэль спадабана і лічыцца добрай не можа. Таму неабходна дысцыплінаваць у яе выкананні кожны гук як у сэнсе скорасці, так і ў сэнсе громкасці. Трэба ўмець павольна паскараць, ці спытваць яе рух, узмацняць, ці прыглушаць дынаміку, і ўсё гэта залежыць ад стылю твора і мастацкіх намераў выканаўцы. Праца над трэллю прадугледжвае некалькі спосабаў:

- 1) ігра пальцамі (суседнімі, праз адзін палец, праз некалькі пальцаў);
- 2) ратацыйныя рухі кісці і прадплечча;
- 3) рытмічная арганізацыя гукаў трэлі;
- 4) паступовае згушчэнне і разражэнне рытмічнай інтэнсіўнасці;
- 5) мастацкае асэнсаванне трэлі.

Як і на ўсіх клавійных інструментах, на баяне шырокае прымяненне мае рэпетыцыя. Як адзін з найбольш выразных прыёмаў меладычнага фарміравання яна вызначаецца хуткім паўторам аднаго з гукаў мелодыі. Аднагалосыя рэпетыцыі ў хуткім тэмпе часцей за ўсё выконваюцца чаргаваннем пальцаў. Аднак гэта не адзіны спосаб. Магчыма выкананне адным пальцам, тады патрэбна лёгкасць і незаччэмленая рухомасць запясця і кісці. Рэпетыцыі двойнымі нотамі, актавамі і акордамі выконваюцца толькі кісцю. У баяннай тэхніцы пазбегнуць запчэмленасці кісці прадстаўляецца двума спосабамі:

1) выкарыстаннем мікрацэзур, так званых «дыханняў» кісці паміж фразамі дзеля адпачынку ад статычных нагрузак з адначасовым рухам локцевага сустава;

2) з патрэбай хуткага тэмпу заменай кісцепальцавай рэпетыцыі на мехавую. (Яркі прыклад такой замены — Домажорны фартэпіянный эпюд А.Рубінштэйна.) Тэхнічна вызваленая версія гэтага твора пры сапраўды мастацкім падыходзе да ўсіх дэталей у эмацыянальным плане надае гучанню не

менш значную прывабнасць, чым у арыгінальнай першакрыніцы. І ўсё гэта дзякуючы магчымасці імгненнай рухомасці рэпетыцый без скажэння тэксту.

Асэнсаванне тэхнічных форм мае працяг у вельмі важным творчым працэсе апрацоўкі гучы — артыкуляцыі.

2. Артыкуляцыя. Работа рук на клавiятурах і з мехам

А р т ы к у л я ц ы я (лац. articulo — расчляняць, артыкуляваць, выразна, ясна вымаўляць) — *спосабы вымаўлення гучаў на музычным інструменце ці голасам у злітнай ці расчлянёнай іх паслядоўнасці*. Гучавыразны вынік артыкуляцыі прадстаўляецца штрыхамі legato і staccato і іх разнавіднасцямі: legatissimo, non legato, marcato, portato, staccatissimo. У музычна-інструментальным мастацтве артыкуляцыя грунтуецца на розных прыёмах рухаў пальцаў, кісці, падплечча, пляча ў іх рабоце на клавiятурах і з мехам. Існуюць тэхналагічныя віды баяннай артыкуляцыі, вызначаныя трыма спосабамі атакі — мехавай, пальцавай і мехапальцавай:

1) мехавая артыкуляцыя — гэта рух меха пры загадзя нажатай клавiшы;

2) пальцавая — нажацце клавiшы пэўным тушэ пры загадзя падрыхтаваным да руху (нацягнутым) меху;

3) меха-пальцавая — адначасовы рух меха і нажацце клавiшы.

Гэтыя спосабы і складаюць характэрную выразнасць баяннага гучавыяўлення. Імі дасягаюцца ўсе віды штрыхоў і акцэнты. Існуюць аднаакіраваны і зменны рух меха. Першы дае магчымасць пальцавай артыкуляцыі, другі — мехавай і мехапальцавай.

Баян, як вядома пнеўматычны музычны інструмент. Таму яго артыкуляцыя залежыць ад энергіі наветранага струменю і спосабаў кіравання ёй. Але на баяне адсутнічае магчымасць прамога ўздзеяння пальцаў на гучастваральную пабудову (язычок, планка, рэзанатар, паветраны струмень). Гучаўтварэнне апасродкавана мехам і клавiтурным механізмам. Толькі з іх дапамогай баяніст ажыццяўляе ўсе спосабы ўзбуджэння і спынення хістанняў металічнага голасу¹.

¹ Скрыпач, напрыклад, маючы магчымасць дакранацца смычком да струны на розных яе ўчастках, дасягае змены абертонавага саставу гучы. Баяніст такой магчымасцю не валодае.

Арганалагічная прырода баяна, якая дае магчымасць спалучаць выразнасць «пеўчага дыхання» меха з віртуознасцю на клавiятуры, абавязвае выканаўцу да складаных рухальных дзеянняў. Артыкуляцыя як тэхналагічны працэс мяркую хуткія пераключэнні ўвагі ад меха да клавiятур, пераходы ад тэхнікі мехавядззення да тэхнікі руху пальцаў ці сінхроннаму злішню мехавай і пальцавай тэхнікі. Пры гэтым вядучая роля кожнага віда тэхнікі можа пераходзіць ад аднаго з іх да другога.

а) Артыкуляцыйныя функцыі мехавядзення

Мехавядзенне мае некалькі артыкуляцыйных функцый. Мехавае артыкуляцыя ажыццяўляецца работай пляча і прадплечча левай рукі. Існуе шэраг асаблівасцяў мехавай артыкуляцыі. Аднанакіраваны рух меха можа забяспечыць усе ўнутрытонавыя працэсы: а) філіроўку; б) вібрацыю; в) дынаміку — узмацненне ці аслабленне. Рознанакіраваны рух меха дае магчымасць: а) мастацка асэнсаванага пачатку і канчатку гуку ў розных ступенях актыўнасці; б) пераходу ад адной ноты да другой у іх злітнасці ці расчлянёнасці; в) трэмала; г) рыкашэту. Рознанакіраваны рух меха можа таксама падаць гукам ці сугуччам шматлікія адценні мяккасці і жорсткасці ў трох відах тупэ (нажым, штуршок, удар). Артыкуляцыя, атрыманая пры данамозе аднанакіраванага руху меха, можа забяспечыць выкананне любых працягласцяў у любых тэмпах.

б) Асноўныя артыкуляцыйныя функцыі пальцавай тэхнікі

Адзначым шэраг асаблівасцяў пальцавай артыкуляцыі. Яна функцыянальная і разнастайная ва ўсіх тэмпах. Па меры росту скорасці тэмпу пальцавыя рухі становяцца больш дробнымі і пругкімі. Узнікае рухальная трансфармацыя, нібы спіскаючая амплітуду ў пад'ёмах пальцаў. Чым хутчэй «бягуць» пальцы, тым бліжэй яны да клавiшаў. Пальцавая артыкуляцыя ажыццяўляецца работай пальцаў, кісці, часам з надключэннем прадплечча, а таксама камбінаванымі аб'яднаннямі гэтых частак рук.

1. Аднагалосыя пасажы ў хуткім, сярэднім і павольным тэмпах — *legatissimo, legato, non legato, marcato, martele, staccato, staccatissimo*.

2. Сінхронныя і «ламаныя» інтэрвалы ў павольным і сярэднім тэмпах — *legatissimo, legato, non legato, staccato, staccatissimo*; у хуткім тэмпе — *legato, non legato, staccato*.

3. Сінхронныя і «ламаныя» актавы ў павольным і сярэднім тэмпах — *legatissimo, legato, non legato, staccato*.

4. Сінхронныя акорды ў павольным і сярэднім тэмпах — *legato, non legato, staccato*; у хуткім тэмпе — *non legato, staccato*.

в) Артыкуляцыйныя функцыі кісцэ-пальцавай тэхнікі

1. Аднагалосыя пасажы ў павольным і сярэднім тэмпах — *non legato, marcato, martele, staccato, staccatissimo*; у хуткім тэмпе — *non legato, marcato, martele*.

2. Сінхронныя інтэрвалы ў павольным і сярэднім тэмпах — *non legato, marcato, portato, martele*, у хуткім тэмпе — *non legato, marcato, staccato, staccatissimo*.

3. Сінхронныя актавы ў павольным і сярэднім тэмпах — *non legato, marcato, martele, portato, staccato*; у хуткім тэмпе — *non legato, marcato, staccato*.

4. Сінхронныя акорды ў павольным і сярэднім тэмпах — *non legato, marcato, martele, portato, staccato, staccatissimo*; у хуткім тэмпе — *non legato, marcato, martele, staccato, staccatissimo*.

г) Артыкуляцыйныя функцыі кісцэ-пальцавай тэхнікі з бакавымі (радыяльна-ульнарнымі) рухамі кісці

1. Аднагалосыя меладычныя пабудовы і пасажы ў павольным і сярэднім тэмпах з падкладваннем і перакладваннем¹ пальцаў — *legato, non legato, marcato, martele, portato, staccato, staccatissimo*.

2. Аднагалосыя пасажы ў хуткім тэмпе з падкладваннем і перакладваннем пальцаў — *legato, non legato, marcato, martele, staccato*.

3. Сінхронныя інтэрвалы ў павольным і сярэднім тэмпах з падкладваннем і перакладваннем пальцаў — *legatissimo, legato, non legato, marcato, martele, portato, staccato*,

¹ Падкладванне пальцаў — перанос пальца на наступную клавiшу пад іншымі пальцамі; перакладванне — перанос пальца на наступную клавiшу над іншымі пальцамі.

staccatissimo; у хуткім тэмпе — legato, non legato, marcato, staccatissimo; у хуткім тэмпе — legato, non legato, marcato, martele, staccato.

4. Сінхронныя акорды ў павольным і сярэднім тэмпах з падкладваннем і перакладваннем пальцаў — legato, non legato, marcato, martele, portato, staccato, staccatissimo; у хуткім тэмпе — non legato, marcato, martele, staccato.

5. Поліфанічная тканіна з меладычнай самастойнасцю галасоў, дзе выключаецца прымяненне мехавай атакі. Ступень злітнасці і расчлянёнасці ліній фактуры розная¹.

д) *Атыкуляцыйныя функцыі кісцэ-пальцавай тэхнікі, уключаючай рухі прадплечча:*

1. Рэпетыцыі сінхронных актаў у хуткім тэмпе — напрыклад, Ф.Шуберт—Ф.Ліст «Лясны пар», Ф.Ліст 6-я Венгерская рапсодыя.

2. Рэпетыцыі сінхронных акордаў у хуткім тэмпе — напрыклад, Т.Сотнікаў. Таката для баяна. К.Чэрні. Эпюд, ор. 740, № 32.

Сучасны аўтарскі запіс музыкі для баяна, як правіла, змяняе падрабязныя артыкуляцыйныя абазначэнні. Апошнія з'яўляюцца адначасова канкрэтызацыяй гукавой мэты (штрыхі) і ўказаннем артыкуляцыйнага выбару (тушэ; атака—стацыянарная частка—заканчэнне)

IV. *Эстэтычны аспект*

Вынікам выканальніцкай творчасці з'яўляецца мастацка завершаны музычны вобраз. Ажыццяўляючы такую мэту на ключным этапе свайго працы, выканаўца ва ўсебаковым адзінстве аналізуе марфалогію і семантыку, г. зн. структуру ўсіх мастацкіх элементаў і ўвасоблены ў ёй змест. У свядомасці

¹ У мэтах рэльефнасці гучання ўсіх галасоў поліфанія выканаўцы прыбягаюць да так званай «адрознівальнай функцыі» артыкуляцый (паняцце І.Браўда), якая забяспечвае самастойнасць гучання ліній кожнага голасу шляхам штрыхавой афарбоўкі, напрыклад, калі тэма з меншымі працягласцямі нот выконваецца legato, то супрацьскладанне з большымі працягласцямі нот non legato; ці плаўныя секундавыя суадносіны гукаў — legato, шырокія, скачкападобныя інтэрвалы — non legato.

вучня настае момант, калі кожны сродак музычнай выразнасці разглядаецца функцыянальна. Forte і piano трактуюцца ўжо не проста гromка і ціха, а *andante* і *allegro* павольна і хутка. Сіла і скорасць музычнага руху ажыццяўляюцца як эмацыянальна-сэнсавае выяўленне. Кожнаму элементу матэрыяльнага ўвасаблення — гукавысотнаму інтэрвалу, тэмбравай фарбе, дынамічнаму нюансу, працягласці гучу, рытмічнай фігуры, скорасці танцоў, гарманічнаму спалучэнню і нават паўзе даецца вобразная апэнка. Палобная накіраванасць творчага мыслення, несумненна, выходзіць ўнутраны артыстызм музыканта, здольнасць яго да самавыяўлення. Матэрыял творчасці ўспрымаецца спачатку як сродак, але ў рэшце рэшт глыбока асэнсоўваецца і наступнае этап такога ім авалодання, калі слухачкае ўспрыняцце фіксуе знікненне матэрыялу, яго «сублімацыю» ў вобраз, у момант духоўнага адкрыцця мастака: увасобленую волю, думку, пачуццё.

У коле асноўных праблем эстэтычнай метадалогіі музыканта-выканаўцы, а ў выніку, яго інтэрпрэтацыйскага майстэрства неабходна вылучыць:

1) катэгарыяльныя падыходы да аналізу музычнага зместу:

- а) музычны вобраз;
- б) асацыяцыя;
- в) музычная сімволіка;
- г) музычная інтанацыя;
- д) эмоцыя;
- е) ідэя мастацкая;
- ж) стыль;
- з) паэтыка выканальніцкага мастацтва

- 2) развіццё музычна-інтанацыйнага мыслення выканаўцы;
- 3) інтанацыйнасць сродкаў музычнай выразнасці;
- 4) стылістыка;
- 5) паэтыка жанраў і творчая індывідуальнасць выканаўцы;
- 6) змястоўныя напрамкі, тэматыка баяннай музыкі і іх індывідуалізаваная інтэрпрэтацыя.

Як і ў іншых разгледжаных аспектах выканальніцкага аналізу, механізм эстэтычнага пазнання абавязана на свой шэраг ключавых катэгорый. У першай з іх стаіць катэгорыя вобраза.

Музычны вобраз — гэта *абгульненае адлюстраванне ў музыцы дуіэўнага стану ці з'явы жыцця*. Першапачаткова як пейкая закончаная змястоўная структура ён раскрываецца ў музычнай тэме — у працэсе яе перадачы, а затым у наступным развіцці, вар'іраванні, дапаўненні і г.д. Але тэма-вобраз, калі яна мае дастаткова складаную інфраструктуру, аказваецца сатканай з больш дробных элементаў інтанацыйных груп ці асобных інтапацый, падпарадкаваных пэўнай ідэйна-эмацыянальнай накіраванасці. Іншы раз у тэме асобныя інтанацыі могуць мець самастойнае вобразнае значэнне:

№ 64.

Фуга Сі-бемоль мажор

I.C. Бах

ДТК. Т. 1. № 21

Allegretto scherzoso (♩ = 104)



Тады ўзнікае дыялектычнае ўзаемадзеянне паміж часткамі і цэласнасцю зместу тэмы, дзе спалучаюцца найбольш істотныя і яркія якасці музычнага вобраза. Такая дыялектыка вызначае жыццяздольнасць тэмы-вобраза і далейшае яе развіццё. Паняцце «тэма» і «вобразна-інтанацыйная тэматычная структура» не адназначныя. Калі першае з'яўляецца кампазіцыйна-творчай данінай і ў тлумачэнні адносна стабільнае, то другое суб'ектыўна змяняецца ў кожным выканальніцкім варыянце. Паняцце «музычны вобраз» у залежнасці ад маштабу гледжання можа мець тры даследчыя ўзроўні:

- 1) інтанацыя-вобраз;
- 2) тэма-вобраз;
- 3) твор-вобраз.

Вобразае адлюстраванне ў музычным мастацтве спецыфічнае сваім уласным адборам жыццёвага зместу і ў адрозненні ад выяўленчых мастацтваў пазбаўлена прадметнай канкрэтнасці. Яно з'яўляецца эмацыянальным выяўленнем пачуццяў, настрояў, мыслей, інтанацыйным водгукам на жыццёвы факт ці аб'ект рэчаіснасці. Вобразна ўвасобленая жыццёвая з'ява ідэалізуецца (пазітыўна ці негатыўна афарбоўваючыся) светапогляднай пазіцыяй кампазітара. Далей, пераходзячы ў стадыю рэальнага гучання, гэта з'ява-вобраз інтэрпрэтуецца выканальніцкай асобай. І нарэшце, у слухачкім успрыняцці яно набывае апошні варыянт тлумачэння. Музыка можа паказаць любы душэйны стан — ад самай чуллівай няшчотнасці да бязмежнай злобы ці нянавісці. Яна ўвасабляе светлую радасць жыцця (сюіты Я.Дзярбенкі, камназіцыі В.Грыдзіна), эпічны размах і магутны славянскі дух (санаты, партыты У.Зубіцкага, санаты, сюіты, канцэрты М.Чайкіна), драматызм і апасіяльнасць (Партыта, Трэцяя саната, Камерная сюіта У.Залатарова), тонкі псіхалагізм (сюіты А.Белашыцкага). Нароўні з вядучай роляй эмацыянальных адносін у вобразным свеце музыкі сваю ўздзельную вагу мае прадметная выяўленасць. Гэта датычыць праграмнай баяннай музыкі і ў першую чаргу напісанай для дзяцей (шматлікія сюіты У.Зубіцкага, К.Мяскова, У.Залатарова, Я.Дзярбенкі, У.Помазава, М.Літвіна), нярэдка пранікнёныя музычныя «пейзажы» (Карціны рускіх жывапісцаў І.Шамо, Іспаніяда У.Залатарова, яго ж «Фераонтаў манастыр», Іспанская сюіта А.Белашыцкага і многія іншыя). Значную ролю ў развіцці творчай фантазіі вучня можа адыгрываць асацыятыўны падыход да музыкі і адлюстраванай у ёй рэальнасці.

Катэгорыя асацыяцыі (лац. associatio — саюз, сувязь, спалучэнне) мяркуе ўстанавленне ў свядомасці такой сувязі з'яў, калі ўяўленне аб адной з іх выклікае новае ўяўленне аб іншай. Напрыклад, снег — зіма: уяўленне аб снезе выклікае ўяўленне аб зіме, ці маршавая музыка адпаведна рытмічна арганізаваная, можа выклікаць уяўленне аб маршавых арганізаваным шэсці і г.д. Асацыятыўная метадалогія развіцця навыкаў вобразнага мыслення асабліва плённая на пачатковых этапах выканальніцкага станаўлення. Структура ўрока ў спецыяльным класе можа змяшчаць асацыятыўна-аналітычныя раздзелы, дзе характар музыкі пастаянна звязваецца з жыццёвай ідэяй, пэўным сюжэтам, душэйным станам, слоўным тэкстам, сімволікай. Успрыняцце паэтычнага слова,

праграмы твора, аўтарскай характэрнай рэмаркі ў нотным тэксе дае мысленна-эмацыянальны імпульс і выклікае адпаведны інтанацыйны вынік. Літаратурны ці жывапісны вобраз параджае адэкватны інтанацыйны вобраз, а значыць, свядома ці несвядома ўзнікае (фарміруецца) комплекс выразных сродкаў.

Асацыятыўна-аналітычны метад прадугледжвае наступныя аперацыі:

- 1) разбор літаратурнага тэкста (сюжэт, асноўная ідэя, настрой);
- 2) асэнсаванне праграмы, калі такая прадпісана аўтарам;
- 3) вызначэнне і абмеркаванне характару музыкі;
- 4) вывучэнне ўсіх сродкаў музычнага ўвасаблення;
- 5) устанаўленне ўсёй лагічнай паслядоўнасці развіцця музычнага сюжэта.

Аналіз можа працякаць у некалькіх формах:

- 1) пытанні настаўніка і адказы вучня;
- 2) разважанні вучня і настаўніка ўголос;
- 3) інтанацыйнае сальфеджыраванне музычных тэм;
- 4) праігрыванне музычнага матэрыялу на інструменце і спевы з акампанеентам;
- 5) калі выканаўцам з'яўляецца настаўнік, ён наўмысна, у залежнасці ад пастаўленай задачы, вылучае тую ці іншую выразную асаблівасць твора, спрыяючы выяўленню характару музыкі;
- 6) дыскусія: вучань-выкладчык; група вучняў-выкладчык.

У гэтых формах вывучэння музычнага зместу вучань яшчэ не ўцягнуты ў выканальніцкі працэс. Выканаўцам на інструменце з'яўляецца настаўнік. На прыкладзе дзіцячай п'есы праілюструем асноўныя палажэнні ўрока з пачатковай асацыятыўнай праграмай:

№ 65.

Насмешливая зязюля
(аўстрыйская нар. песня)

Весела, жартаўліва



Назва п'есы не абвяшчаецца. Пасля выканання яе настаўнікам дзіцяці задаюцца пытанні:

1. Які характар музыкі — весёлы, сумны ці жартоўны?
2. Якія рэальныя ўяўленні ўзнікаюць, ці звязаны яны з малюнкам прыроды?
3. Чаму гучанне баяна нагадвае спяванне зязюлі?
4. Якія сродкі музычнай выразнасці выкарыстаны ў п'есе?

Падводзячы вучня да аналізу інтанацыйных функцый лада, мелодыі, фактуры, тэмпу, тэмбру, рэгістра, дынамікі, штрыхоў, настаўнік пры кожным новым выкананні п'есы наўмысна перадае ўсе гэтыя сродкі ў скажоным выглядзе, напрыклад, іграе не ў мажоры, а ў міноры (змяняецца весёлы настрой на сумны), не ў высокім рэгістры, а ў нізкім (вобраз зязюлі знікае), інтанацыі зязюлі выконваюцца не *staccato*, а *legato*, не хутка, а павольна і г.д. Пасля такіх інтанацыйных метамарфоз у вучня ўзнікаюць сумненні ў дакладнасці вобраза, але з'яўляецца дакладнае разуменне інтанацыйнай пера-

канаўчасці кожнага з названых музычна-выразных сродкаў і якія з іх менавіта патрэбны дзеля праўдзівага стварэння вобраза.

Наступным этапам можа быць практычны метад, калі вучаць, разважаючы аб характары музыкі, сам яе выконвае. Для першых урокаў майстэрства пераўвасаблення падыходзяць п'есы, маючыя характэрныя кантрастныя перамены інтанацыі. Сярод такіх п'ес можна вылучыць, напрыклад, «Ваенную песню» В.Гаўрыліна. Тут характар музыкі кардынальна змяняецца з пераменай ладу. У гэтай п'есе можна дасягнуць выразнай характэрнасці вобраза: спакойна-ўпэўненага поступу і гераічнай бравяды (мінор-мажор). Больш складаныя заданні могуць уключаць урокі пераўвасаблення, калі састаўлена прыкладная табліца эстэтычных эмоцый:

1. Радасна:	2. Урачыста	3. Спакойна:
а) весела,	а) велічна,	а) дабрадушна,
б) узнёсла,	б) заклікальна,	б) сузіральна,
в) жартаўліва	в) грандыёзна	в) ціхамірна

Адпаведна такой табліцы можа інтэрпрэтавацца якое-небудзь нейтральнае па характару нотнае практыкаванне. Гучанне павінна прыняць розную вобразную афарбоўку, якая б мелавольнае выкарыстанне тэмпу, дынамікі, штрыхоў, рэгістраў. Настаўнік таксама можа прапанаваць вучню вар'іраваць фактурай, гармоніяй (у межах функцыянальных заканамернасцяў), ладам, артыкуляцыяй і іншымі сродкамі. У выніку адна і тая ж ідэя, закладзеная ў меладычнай і рытмічнай структурах, інтануецца па-рознаму, кожны варыянт пабывае адрозненую адна ад другой вобразнасць. І механізмам тут з'яўляецца асацыятыўнасць.

І н т а н а ц ы я трактуецца ў сучасным музыказнаўстве як *асноўная эстэтычная катэгорыя, якой вызначаецца змест музыкі*. У інтанацыі, у працэсе інтанавання крыецца і прырода, і сутнасць музычнай выразнасці. Таму скрозь прызму інтанацыі разглядаюцца: інструментальна-тэхнічныя сродкі гармоніка-баяна, артыкуляцыя, фактура (у яе гарызанталі і вертыкалі); усе прынцыпы арганізацыі гукавых форм, стылявыя аспекты і г.д.

Па-за разуменнем таго, што «...выканаўца ў інтанаванні ажыццяўляе музыку» (словы Б.Асаф'ева) немагчыма дасягнуць усёй глыбіні музычнага рэалізму — праўды пачуцця і

думкі. Такім чынам, музычная інтанацыя ёсць з'ява матэрыяльная і дэяльная. Яна выступае адчутым і асэнсаваным адбіткам акаляючага свету. Любая рэакцыя чалавека на момант рэчаіснасці можа быць адпаведна выяўлена праз інтанацыю. Гэта і радасны выклік на нечаканы прыезд гасця, і аратарская інтанацыя, і мяккая лірычная споведзь і інш. Разумеючы інтанацыю як водгук жыццёвых з'яў, Б.Асаф'еў пазываў яе выказваннем мыслі і пачуцця ў мове слоўнай і музычнай. Інтанацыя, — лічыў ён, — якасны бок гукавыяўлення, асэнсаванне, адушаўленне гучанняў. У гэтым сэнсе інтанацыя супрацьпастаўляецца механічнай артыкуляцый пасіўнай падачы гукі і складае найвышэйшую прымету музыкі як жывой выразнай мовы. Інтанаванне ж гэта сам працэс адлюстравання дунэўных рухаў чалавека. Ажыццяўляючы яго, выканаўца ўдыхае жыццё ў гукавы вобраз, створаны раней кампазітарам і зафіксаваны пісьмова. Задача выканаўцы ажыццявіць працэс «фармавання» (тэрмін Б.Асаф'ева). У гэты працэс уключаюцца ўсе элементы інструментальна-інтанацыйнага комплексу. А ён дэтэрмінуецца жанрава-стылявымі і ідэйна-эмацыянальнымі асаблівасцямі твора, кампазіцыйнай логікай. Такім чынам, працэс інтанавання прадугледжвае:

- 1) арганізацыю ўсіх музычных форм выяўлення;
- 2) увасабленне вобраза.

Першая задача рашае лагічнае аб'яднанне ўсіх структурных пабудов твора і выражае іх выкананне (пытанне выканальніцкага майстэрства). Другая, больш складаная — вымагае ўвасабленне ў гучанні выканаўца асэнсаванай ідэі аўтара, творчай яго волі, думкі і пачуцця. Інтэрпрэтацыя атрымлівае значэнне мастацкай з'явы тады, калі яна прадстае творча яркім, пэласным замыслам. Каштоўнасць яе залежыць ад вытрыманага спалучэння лепшых музычна-гістарычных традыцый і асабістых рыс, наватарскага тлумачэння і чытання твора. Толькі тады музыка набывае каштоўны сацыяльны статус.

Выяўленне чалавечага характару ў музычнай інтанацыі з'яўляецца прадметам музычнай эстэтыкі на працягу ўсёй яе гісторыі — ад антычнасці да сучаснасці. Старадаўнія грэкі лічылі лады здольнымі перадаваць пэўныя псіхалагічныя настроі. Асацыятыўная музыка афектаў (барока, ракако) канкрэтызавала сувязь інтанаваных эмацыянальных станаў і элементаў гукавых форм. Адзіны развіццёва-кампазіцыйны

працэс, усталяваны ў музычным сімфанізме XIX ст., робіць інтанацыю якасна, маштабна і змястоўна рухомай — мэтанакіраваным працэсуальным люстрам чалавечых пачуццяў. Музычная форма як працэс выліваецца ў адзіную жывую інтанацыю-твор¹. Пры ўсім гэтым на шляху музычнай гісторыі заканамерна склалася кола сваіх змястоўна накіраваных матываў, дзе адпаведна зліваюцца гукавыразныя формы з эмацыянальнымі стапамі. Гэта матывы добрасардэчнасці, заклінанія, валявога націску, малення, просьбы, святасці, нянавісці, бясілынай злобы, трывогі, моцнай волі, сонечнай радасці, рэчыватываўнага характару эпічнага апавядання, уздыху, споведзі, упэўненасці, роспачы, гневу, даверлівасці і інш. Яны сустракаюцца ў кожным стылі і з'яўляюцца агульнымі як самі чалавечыя пачуцці. Разважанні аб змястоўнай рэалізацыі робяць неабходным разгледзець катэгорыю ідэі.

І дэямастакая (грэч. *idea* — ідэя, вобраз) — гэта эмацыянальна афарбаваная, вобразная мысль, якая ляжыць у аснове зместу твора мастацтва. Яна абагульняе тую ці іншую з'яву жыцця, перажытую аўтарам. Мастак знаходзіць тэму — пэўны жыццёвы матыв, адносны той з'яве, якая хвалюе і дае ёй эмацыянальную ацэнку. Мастацкая ідэя у музыцы выяўляецца перш за ўсё эмацыянальна і выбіраецца зыходзячы з мэты і магчымасцяў гэтага мастацтва.

Пануючая роля ў музычным змесце належыць мастацкім эмоцыям. Рэальна яны ўвасабляюцца ў музычнай інтанацыйнасці. З мноства эмацыянальных станаў чалавека найбольш характэрнымі прадстаўлены ў музыцы не накіраваныя на канкрэтны аб'ект, а тыя, што могуць быць выкліканы аб'ектыўнымі абставінамі — радасцю ўдачы, упэўненасцю ў атрыманні перамогі, сумам, трывогай і інш. Эмоцыя радасці, напрыклад, можа мець шмат адценняў, па-рознаму праяўляюцца ў музычнай інтанацыі: весела, святочна, узвышана, звонка, бліскава, палётна, асляпляльна, ярка і г.д.

¹ К пачатку XIX ст. ў музычна-кампазіцыйным руху перамагае прынцып скразнага развіцця. Твор як адзінаго элемента робіцца ідэяна абгрунтаванай агульнасцю, дзе кожная частка значная толькі ў кантэксце разгортвання. Між тым у музыцы барока, напрыклад, існавалі формы, падпарадкаваныя не столькі развіццю, колькі процістаяццю, што несла ў сабе вядомаму статычнасць. Прыкладам можа служыць арганная музыка Д.Букстахудэ.

Такім чынам, э м о ц і я — гэта пачуццё, якое ўзнікае як рэакцыя на ўздзеянне знешніх і ўнутраных раздражняльных уплываў. У кожным выпадку эмоцыі маюць суб'ектыўную афарбоўку і перадаюць усе магчымыя хваляванні — ад глыбокага суму да бязмежнага шчасця.

Усякая эпоха музычнай гісторыі мае сваё асабістае адлюстраванне. Стылі барока і рамантызму, венская класіка і сучаснасць — усе па-свойму эмблематычныя. Нягледзячы на пераважна абагульняючы характар музычнага мастацтва — уядабленні, метафары, абстракцыі і адцягненні заўсёды набываюць больш-менш канкрэтны знакавы статус. Агульна прынятыя ў тым ці іншым культурным асяроддзі знакі-эмблемы становяцца ўстойлівымі с і м в а л а м і. Так, у эпоху антычнасці Арыстоцель падзяляў «мелодыі», дакладней лады, на тры групы — этычныя, практычныя і энтузіястычныя. Першая група аказвала ўмацоўваючае ўздзеянне на чалавечы характар і сімвалізавала важнасць і мужнасць (дарыйскі лад); аслабленую волю, плачэўнасць (міксалідыйскі лад). Другая група — практычныя лады несла сімваліку абуджэння і сцвярджэння волі, імкнення да дзеяння, героікі (гіпадарыйскі лад); бурнай дзейнасці (гіпафрыгійскі лад). Трэцяя група ўвабляла сімвал узбуджанай душы, функцыянальна выкарыстоўвалася ў экстаычных культах, прыводзіла да захвалення ці вакхічнага стану (фрыгійскі лад).

Інтанацыйная структура сярэдневяковых ладоў таксама мела розныя псіхалагічныя адценні. Як і антычная; сярэдневяковая эстэтыка сімвалічна практыкавала лады і кожны з іх меў пэўны маральна-этычны сэнс. Дарыйскі лад, напрыклад, сімвалізаваў рухомасць і сур'ёзнасць, фрыгійскі — сум і плач, лідыйскі — абурэнне, гнеў, міксалідыйскі — сціпласць, спакой, іншы раз — гаварлівасць, ільсцівасць.

Мастацтва барока замацавала таксама шэраг устойлівых, адпрацаваных часам семантычна пэўных пабудоў, якія маюць сімвалічны сэнс. Такімі лічацца інтанацый-сімвалы — уваскрасення, суму, пакуты, крыжа, музычна-рытарычных фігур з устойлівым сэнсам тых ці іншых афектаў (напрыклад, храматычныя поступы ў межах кварты, зыходныя секунды і інш.).¹ Кожны семантычна пэўны сімвал, які перадае душэўны рух

¹ Падрабязней аб гэтым гл. *Носіна В. Символіка музыкі* І.С.Баха. Тамбов, 1993.

мае свае выразныя сродкі — адпаведны меладычны ход, інтэрвал, устойлівае гукаспалучэнне. У музыцы афектаў кансананс перадае радасць, дружбу, спакой; дысананс — барацьбу; пераходы гукаў ад нізкага рэгістра да высокага — узыходжанне.

Прадстаўнікі класіцызму чэрпалі тэмы, сюжэты, характары, жыццёвыя сітуацыі ў мастацтве антычнасці, насычаючы іх новым зместам, распрацоўваючы рэалістычныя тэндэнцыі. Музычная сімволіка першага этапу класіцызму (XVII — першая палова XVIII ст.) часткова несла ў сабе ідэі барока і ракако, знаходзячыся з імі то ва ўзаемадзейні, то ў барацьбе (Ж.Люлі, К.Глюк, французскія, італьянскія клавесіністы). Ідэі пераймання рэчаіснасці звязваліся з разуменнем інтанацыйнага паходжання музыкі, што вяло да рэалістычных на яе поглядаў. І важнай акалічнасцю з'яўлялася тое, што прадметам пераймання ў музыцы класіцызму былі не гукі неадужаўленай прыроды, а інтанацыі чалавечай мовы, служачыя непасрэдным выяўленнем пачуццяў.

У вышэйшых узорах венскага класіцызму з'явіліся і зацвердзіліся матывы-сімвалы сусветнай гармоніі: радасці і ўпэўненасці ў жыцці, героікі, супакоення, бязгрэшнасці. Дамінуючай і аб'ядноўваючай асновай з'яўляеца тут прыгажосць. Яна як сімвал маральнасці, яснасці ўвасабляецца перш за ўсё раўнавагай адчувальнага і інтэлектуальнага, абсалютнай стройнасцю і парадкам у размеркаванні частак і ва ўсталяванні прапорцый, высакароднай прастатой.

Эпоха рамантызму з уласцівай ёй асабістай мастацкай індывідуалізацыяй атрымала ў спадчыну ад класіцызму раней за ўсё засвоеную ім катэгорыю руху. У напружанай яго эмблематыцы сцвердзіліся сімвалы ўзнёслай мары, імкнення да ідэалу, альтруізму, рэфлексіі, адзіноцтва. У гэтых сімвалічных матывах адкрыты вядучы стан духу — хваляванне, а ў ім сутнасць руху, пакою, складаючых цэласную карціну свету. У іх ясна высветлены раскол як выразнае расслаенне становага і адмоўнага і канфлікту паміж імі. І маючы на ўвазе набыты рамантызмам прыныцы **р а з в і ц ц я**, адзначым, што вобразна-інтанацыйнае станаўленне твора якраз і адлюстроўвае канфліктнасць — сутыкненне добра і зла, прыгожага і агіднага. А матэрыяльна рамантычныя сімвалы ўвасабляюцца ў структурах індывідуалізаванай мелодыкі (імкненне да шырыні, непарыўнасці), у інтанаванні (эмацыянальнае насычэнне ўсіх элементаў формы — ад малых да поўнамапштабных),

гармоніі і ва ўсіх іншых музычна-выразных сродках, вольна асэнсаваных. Развіцця кампазіцыйнай структуры музычнага рамантызму, асабліва яго санатна-сімфанічныя жанры робяцца жывой сістэмай, найвышэйшым ажыццяўленнем руху. Твор у цэлым з'яўляецца сімвалічным адзінствам з дакладнай рознасцю фаз жыцця-руху: 1) штуршок (пачатак); 2) развіццё (пад'ём); 3) накал; 4) зеніт; 5) перагрэў (магчыма); 6) упадак; 7) затуханне. Але і ўнутры сябе, у маштабах мноства структурных элементаў яно мае сімвалічную празрыстасць — ад спакойнай «плыні» да «хвалявання», да «кіпення» і назад да спакою¹.

На рубяжы XIX-XX ст. еўрапейская музычная стылістыка абагачаецца шэрагам новых ільняў. Гістарычныя перамены і звязаныя з імі грамадскія сутыкненні, рэзкае тэхнічнае развіццё, машынная вытворчасць — усё гэта парадзіла мноства супярэчнасцяў масавай і індывідуальнай свядомасці і абумовіла з'яўленне розных па сацыяльных маштабах і ідэйна-мастацкаму зместу напрамкаў. У музычнае мысленне ўрываецца шэраг новых тэндэнцый ад неарамантызму да экспрэсіянізму. У мастацкіх творах іх прадстаўнікоў свет часцей за ўсё прадстае супярэчлівым, жорсткім і часта абсурдным, а канфлікты невырашальнымі. У мастацтве аб жыцці ўжо не апавядаюць, не гавораць, а крычаць, каб канфлікт стаў больш бачным. У музычным мастацтве ажыццяўляецца пошук сродкаў, дазваляючых дасягнуць найбольшых кантактаў з рэчаіснасцю. Зацвярджаецца праграмнасць, аднаўляецца музычная мова. Сімвалізуецца ўрачыстасць жыцця і чалавека (А.Скрабін, Г.Малер, І.Стравінскі, М.Чурлёніс). Пачатак XX ст. характэрны шматлікімі напрамкамі мадэрнізму (авангард, абстракцыянізм, пап-арт і інш.), радыкальнасць якіх прадугледжвае адхіленне ад канонаў былога, ад усіх традыцыйных формул (і ў змесце, і ў сродках). У музыцы мадэрнізму асязальная перавага трывожных, пакутлівых прадчуванняў, свядомасць непазнавальнасці і нязменнасці бязлітаснага свету, эмацыянальнага настрою песімізму, адзіноцтва і асуджанасці (А.Шонберг, К.Пендэрэскі, К.Карловіч, П.Булэз). Разам з гэтымі матывамі творчасці ў розных мастацтвах, у тым ліку і ў музыцы, сімвалізуецца урбанізацыя (папрыклад, творасць А.Масалова). Адным з сімвалаў XX ст. становіцца

¹ Гэтыя фразы могуць размяшчацца і ў іншай паслядоўнасці, але іх існаванне бяспрэчнае.

віцца электронная музыка, важнай яго прыметай з'яўляецца таксама імкненне глыбока пранікнуць у рух штодзённасці. Сімволіка часу дэталізуецца у масавай песні. У ёй музыка функцыянуе зусім не «дэкаратыўнай кулісай», а пераўтваральным рэчаіснасць мастацтвам

Музычная стылістыка XX ст. адлюстравана і ў баянным мастацтве. Нарадзіўшыся на падыходзе XX ст. і развіваючыся па ступенях свайго прафесійна-мастацкага росту, яно асімілявала шматлікія змястоўныя каштоўнасці гістарычна развітых жанраў і на гэтай аснове стварыла свой адпаведны рэпертуар. Як і іншыя фактурна развітыя музычныя інструменты, баян у сваёй мастацкай сферы паўнакроўна адлюстроўвае свядомасць і асацыятыўнасць, уласцівую нашаму часу. А вобразная абагульненасць, калі аўтарскае і выканальніцкае яе рэалізаваны найбольш яркія і пераканаўчыя, дасягае сімвалічнай яснасці.

Аналізуючы музычны твор, выканаўца звяртаецца да паняццяў літаратуразнаўчага паходжання — «сюжэт», «метафара», «цэзура», «артыкуляцыя», «ямб», «харэй». Усё гэта катэгорыі п а э т ы к і. Паэтыка разглядае індывідуальную мастацкую своеасаблівасць таго ці іншага мастака (напрыклад, паэтыка А.Пушкіна; паэтыка І.Левітана; паэтыка С.Эйзенштэйна)¹. Паэтыка музыканта і яе задачы ў выканальніцтве тыя ж, але існуючыя ў межах свайго мастацтва (яго зместу і форм). Яна мяркуе:

1) усведамленне сваёй светаадчувальнай сутнасці, набывшы вопыту адбору жыццёвых матываў, адпаведных сферы ўвасаблення;

2) уменне ствараць зразумелыя і блізкія свайму духу і духу сучаснікаў вобразы;

3) валоданне артыстычным вопытам пераўвасаблення.

Праяўлены ў інтанацыйным працэсе выканальніцкі паэтычны свет павінен адрознівацца агульнай эмацыянальна-лірычнай афарбоўкай, уласным спосабам ідэалізацыі². Неаб-

¹ У музыказнаўства тэрмін «паэтыка» ўведзены французскім мастацтвазнаўцам Б.Ласепадам (1756—1828) для высвятлення праблем, звязаных з паходжаннем і змястоўнымі межамі музычнага выяўлення.

² У гэтым метадалагічным аспекце катэгорыя паэтыкі блізкая катэгорыі стылю.

ходна таксама валоданне ўсімі, гістарычна назапашанымі тэхнічнымі сродкамі свайго мастацтва, прыёмамі выканання і формамі музычнага выяўлення. Гэтымі думкамі адзінаецацца ступень вартасці і актуальнасці перамяшчэння творчай свядомасці баяніста з рэчышча чыстага майстэрства ў рэчышча ідэйна спелага мастацтва. На гэтым шляху асабліваю ўвагу набывае генетычны аналіз, дзе твор з дастатковай глыбінёй разглядаецца ў гістарычным аспекце, вывучаюцца матывы яго з'яўлення на свет, улічваюцца факты прама ці ўскосна вызначаючыя змест. І тое, што баянная выканальніцкая школа не дае ўвагі гістарызму ў аналітычным падыходзе да рознастылявога рэпертуару — ёсць згубная неахайнасць. Яна ўводзіць вынікі творчасці ад сур'ёзнага прызнання і грамадскай цікавасці да іх мастацкай пераўтваральна-функцыянальнай з'явы.

Метадалагічна паэтыка можа шырэй раскрыць музыканту сувязі марфалогіі твора з яго семантыкай. Яна, напрыклад, дазваляе лагічна падыходзіць да твора як да няспынна развіваючай сюжэтнасці. Часам цікава сачыць як сюжэты і жанры могуць мець агульны генезіс і функцыянаваць у пэўнай сістэме грамадскіх поглядаў. Такое адзінства асабліва прыметна ў песенных жанрах (народная, савецкая аўтарская песня). Адзін і той жа твор, нязменны па сваёй структуры, у залежнасці ад светапогляду выканаўцы у рэальным гучанні кожны раз робіцца іншым. Абдуманая пераканаўчая паэтычная канцэпцыя як асабістая сістэма сэнсу дазваляе яму знайсці ўласную, а магчыма, і прызнаную грамадствам інтэрпрэтацыю. Ва ўсім гэтым высіявае даволі вострая неабходнасць больш зацікаўленага збліжэння музычнай творчасці з паэтычнай. Мэтанакіраванае вывучэнне і выкарыстанне ў выканальніцкім аналізе такіх катэгорый паэтыкі (асабліва ў іх гісторыка-семантычным аспекце), як жанр, праграмнасць, сюжэт, сімвал, драма—лірыка—эпас, драматургія, матывіроўка, стыль, метафара, інтанацыйная гіпербала і многіх іншых, ураўнаважыць пачуццёвае і асэнсаванае ў прапэсе выканальніцкага інтанавання. Інтэрпрэтацыя як разгортванне музычнага сэнсу метадалагічна тады накіроўваецца на канкрэтную вобразна-змястоўную канцэпцыю і не будзе ўжо зводзіцца толькі да простага, ідучай без напрамку і мэты зменлівасці эмацыянальных напружанняў і спадаў. Абагачоная думкай, музычная тканіна з павярхоўна-плоскаскай пераўтвараецца ў перспектывную. Маючы пачатак,

развіццё і канчатак, вобразная структура становіцца яснай, арганічнай і закончанай.

У плыні свайго гістарычнага часу баянная школа фарміравалася над уздзеяннем трох рэпертуарных напрамкаў — народнай, перакладзенай класічнай і арыгінальнай аўтарскай музыкі. Кожны з гэтых напрамкаў мае свой змест, свой музычны склад, свае тыпы стварэння і сродкі выяўлення. Усё гэта разглядаецца навуковай сферай **с т ы л і с т ы к і**, якая вывучае ўсе з'явы стылю — сукупнасць выразных сродкаў, змест твора, творчасці, мастацкай школы (нацыянальнай ці эпохальнай) і інш.

Катэгорыю **індывідуальнага стылю**, якая б мела прыкладное значэнне для музычна-выканальніцкага аналізу, можна вызначыць як *агульнасць прымет, характарызуючых творчасць пэўнага мастака, пэўнага часу ці напрамку па яе зместу і формах выяўлення*. Унутры гэтай дэфініцыі высвятляецца цеснае дыялектычнае ўзасмадзяненне двух філасофскіх катэгорый зместу і формы. А з іх выцякаюць чатыры прыметы стылю:

- 1) матэрыял творчасці;
- 2) тэхніка пераадолення інерцыі матэрыялу;
- 3) змястоўная функцыя творчага выніку (твора ці творчага фонду мастака);
- 4) светапогляд і мысленне творцы.

Кожны з твораў мастацтва мае сваю жанравую спецыфіку і ясную стылістычную дакладнасць, дзе можна разгледзець названыя прыметы, бачныя і ў змесце і ў формах выяўлення. Гэта датычыць усіх трох напрамкаў баяннага рэпертуару (музыкі, створанай на народна-песеннай аснове, пералажэнняў і арыгінальных баянных твораў).

Стылістыка фальклорнага баяннага рэпертуару раскрываецца ў некалькіх жанравых пластах славянскіх народных песень і танцаў.

I. Традыцыйны сялянскі стыль

У яго ўваходзяць песенныя жанры:

- 1) лірычныя карагодныя (рус. нар. песня «Как по морю...»);

2) скорыя (частыя) карагодныя (рус. нар. песні «Светит месяц», «Утушка луговая», «Во поле береза стояла»);

3) скокавыя («По улице мостовой», «Ах-вы, сени»);

4) абрадавыя ігравыя, працоўныя («Заіпшка», «Эй ух-нем», «Дубинушка»);

5) працяглыя галасавыя («Ой да ты, калинушка», «Вниз по матушке по Волге»).

II. Гарадскі стыль

У яго ўваходзяць:

1) песні сацыяльна завузаванай тэматыкі (рэвалюцыйныя, васнныя);

2) бытавыя лірычныя («Я с хазяіном расцелся», «Прачка», «Коробейнікі»);

3) частушкі — бытавыя, працоўныя, сатырычныя, любоўныя, турэмныя і інш.

III. Інструментальныя народныя найгрышы

У яго ўваходзяць:

1) прыкладныя да працоўнага працэсу — пастуховыя найгрышы, святачныя прызыўныя і інш.;

2) найгрышы-імправізацыі на гармоніку — «Па вёсцы», «Па вуліцы»;

3) сольныя найгрышы тэм песень і танцаў.

Сярод пералажэнняў музычнай класікі, маючых значнае месца ў рэпертуарным ужытку баяністаў, найбольш агульнымі стылявымі раздзеламі можна вызначыць:

1) старадаўнюю музыку (стылі барока, ракако);

2) Гендэль — Бах;

3) вельскіх класікаў;

4) рамантыкаў заходнееўрапейскіх і рускіх;

5) імпрэсіянізм;

6) сучаснасць (музыка XX стагоддзя).

Стылістыка арыгінальнай аўтарскай літаратуры для баяна налічвае шматлікую жанравую класіфікацыю, што адлюстроўвае ўвесь спектр сучасных творчых напрамкаў — ад рэа-

лістычных і традацыйных мастацкіх светапоглядаў да авангарду.

Кожнаму з народна-песенных жанраў уласцівы пэўныя стылістычныя рысы ў змесце і ў форме. Калі, напрыклад, вылучыць з іх карагодную рускую народную песню «Полно, Ваня»,

№ 66.

Широко



то сярод асаблівасцяў гэтага жанру ў яго вакальнай першакрыніцы і інструментальным варыянце паказваецца наступнае:

- 1) у характарыстыцы напеву —
 - а) квадратная, паўторная кампазіцыйная структура (музычна-паэтычная страфа — ААББ);
 - б) адсутнічаюць складовыя распевы;
 - в) у дамінуючай інтанацыі маюць месца матывы прыскоку;
- 2) у пабудове малюнку —
 - а) плаўнасць;
 - б) малы дыяпазон гукавысотнасці (амбітус замкнуты квінтай);
 - в) квінтавасць;
 - г) увесь меладычны малюнак фарміруецца на восі мінорнага трохгучча;
- 3) у гарманічнай структуры: падкрэсленая ілагальнасць;
- 4) ясны, лёгка ўлоўны рытм. Рытмічная прастата з элементамі драблення, паступовага натуральнага паскарэння;

5) метричная акцэнтнасць, што нясе ў сабе эмацыянальна-сэнсавую нагрузку і танцавальную функцыянальнасць;

6) сярэдне-эмацыянальны тонус інтанавання забяспечваецца перш за ўсё:

а) сферай мінору;

б) плаўным голасавядзеннем;

3) сярэднім тэмпам;

7) дамінуючай у напеве з'яўляецца танцавальная рытма-

інтанацыя  . Экспрэсія, эмацыянальны зрух у раздзеле Б. Інтанацыйная прасветленасць забяспечваецца рытмічным

драбленнем 1-й тактавай долі і сінкопай  (прыскок).

Тоеснасць і розніца ў інструментальным варыянце:

№ 67.

Тэма



1-я вар, (фрагмент)





7-я вар. (фрагмент)



- 1) інтанаційна мадыфікацыя выяўляецца ў:
- а) ладавай дынаміцы (мажора-мінорная пераафарбоўка);
- б) рэгісравых перакідках мелодыі;
- в) арнаментцыі (арнаментальнае абагачэнне мелодыі);
- г) тэмповым вар'іраванні;
- д) рытмічным драбленні, матарнасці;
- е) фактурным напаўненні і г.д.

Дзякуючы выкарыстанню названых сродкаў гучанне насычаецца экспрэсіяй, дасягаецца эмацыянальная адкрытасць, парывістасць. У наяўнасці яркая інструментальна-інтанацыйная і жанравая трансфармацыя вобраза першакрыніцы. Песенная кампазіцыйная структура ператвараецца ў форму разгорнутай канцэртнай п'есы¹.

¹ «Полно, Ваня» гл. у апрацоўцы для баяна В.Мотава ў зб. «Играй, мой баян». Вып. 5, М., 1958.

Як нагадвалася, працэс стылістычнага аднаўлення ў баяным мастацтве разка актывізаваўся ў сярэдзіне 60-х гадоў з укараненнем у практыку фактурна і тэмбрава абагачонага гагова-выбарнага баяна. У структуру яго выразнага патэнцыялу ўлілася амаль уся фартэп'янная і арганная літаратура. Набыўшы асобны тэмбрава-дынамічны і артыкуляцыйны каларыт, зберагаючы фактурную паўнату, у баянным інтанаваанні яна здольная захоўваць вядомую функцыянальную каштоўнасць. Чым вышэй і больш у гэтых абставінах будзе асвечаным інтэрпрэтарскае мастацтва баяніста, тым менш прыметнымі будучы грані матэрыялу ўвасаблення.

Стыль **б а р о к а** мае адносіны да баяннай творчасці дзякуючы значнай частцы арганнай музыкі, якая не без поспеху гучыць у канцэртных праграмах баяністаў. Гэты стиль (італ. *bagosso* — вычварны, дзівосны) распаўсюдзіўся ў XVI-XVII ст. а ўзнік як адбітак крызісу ідэй рэнесансу. Строгае адчуванне меры ў ім, ва ўрон прыгажосці, замяняецца фантастычным лішкам дэкаратыўных упрыгажэнняў. Барока адзін з экспрэсіянісцкіх стыляў. У музыцы яго прадстаўнікамі лічацца Д.Букстэхудэ, Д.Габрыэлі. Да яго ж можна аднесці арганную і кантатна-аратарыяльную творчасць І.С.Баха. Найбольш характэрныя рысы гэтага стылю — веліч, складанасць камізацый, драматызм, інтанацыйнае багацце, глыбіня адлюстравання чалавечых захапленняў. Усё гэта падпарадкавана моцнай экспрэсіі, падкрэсленай перадачы руху, перабольшанню маштабаў (арганныя прэлюдыі і фугі).

Р а к а к о (фр. *rocaille* — скала, упёс, ракавіна) — стиль, выпрацаваны ў мастацтве Францыі І паловы XVIII ст. У ім эстэтызуюцца формы, сродкі выяўлення, а не змест, ідэалізуецца імгненнасць жыцця, а не само жыццё. Ідэйна-эмацыянальнай асновай гэтага стылю выступае геданізм, індывідуалізм. Дамінуе дух прывабных, лёгкіх дробязяў: нічога складанага і стамляючага. Найбольш відным прадстаўніком ракако ў жывапісе лічыцца А.Вато, улаўляючы рай закаханых, царства гультайства і лёгкага флірту. У інструментальнай музыцы прадстаўнікамі гэтага стылю вызначыліся французскія і італьянскія клавесіністы. Яго асноўнымі асаблівасцямі ў змесце выступаюць адсутнасць нсіхалагічнай глыбіні, ідэйнасці зместу, якіх бы то ні было матываў грамадзянства. У формах выяўлення пераадольваюць лёгкае празрыстае фактура, асіметрыя формы, вытанчаная арнаментальнасць, аздабленасць.

Музычнаму класіцызму (лац. classicus — дасканалы, узорны) уласціва ўстанаўленне строгіх правілаў творчасці. Гэта датычыцца ўсіх сродкаў выразнасці — рытму, мелодыі, фактуры, гармоніі і г.д. Яго прадстаўнікі — Э.Мегюль, К.Глюк, Ж.Люлі, Л.Керубіні. Як самастойны напрамак і вярыныя развіцця з'яўляецца венская класіка ў асобах І.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена. Класіка нясе ў сабе жыццёва-праўдзівы змест — прыгажосць прыроды, арыентацыю на сюжэтныя ўзоры антычнага мастацтва, шчырыя і натуральныя начуцці, мараль ідэальнага героя.

Да 20-х гадоў XIX ст. склаўся ідэйны і мастацкі напрамак **рамантызму**. Галоўным прынцыпам гэтага стылю стала супрацьпастаўленне будзёнасці і мары. Рамантызм выказаў расчараванне вынікамі Французскай рэвалюцыі 1789-1794 гадоў у ідэалогіі еўрапейскіх асветнікаў і прадстаўнікоў літаратуры, жывапісу, музыкі. Яму ўласціва адмаўленне ад мяшчанскага марнавання, дзе людзі заклапочаны толькі матэрыяльнай нажывай. Рамантыкі абвяснілі свабоду творчай асобы і звярнулі асаблівую ўвагу да ўнутранага свету чалавека. Яны таксама адкрылі вочы грамадства на змястоўную глыбіню народнай творчасці. Прадметам вывучэння і мастацкай асаблівасці сталі легенды, паданні, песні, у якіх ідэалізуецца і паэтызуецца народны побыт і прырода. У музыцы ўсталёўваецца сімфанічны метад развіцця, дзе ў сутыкненні тэматызму выяўляюцца вобразныя супярэчнасці рэальнага і ідэальнага, камічнага і трагічнага і інш. У музычнай тканіне рамантыкаў індывідуалізуецца сродкі выразнасці; меладычны рэльеф характарызуецца інтэрвальнай кантрастнасцю, печаканасцю зломаў. Ён часта набывае рысы рэчытатыўнасці; у гармоніі актывізуецца роля дысанансу, маляўнічых супастаўленняў мажору і мінору; у фартэпіянным гучанні робіцца неабходнай атмасфера педалі; з'яўляецца шмат новых жанраў — сімфанічная паэма, фантазія, рапсодыя, балада, музычны момант, экспромт. Ідэі кампазітараў-романтыкаў канкрэтызуюцца ў праграмнай музыцы, і значнае месца ў ёй займаюць фантастычныя сюжэты. Найбольш віднымі прадстаўнікамі музычнага рамантызму вызначаліся К.М.Вебэр, Р.Шуман, Ф.Шуберт, Ф.Шопэн, Ф.Мендэльсон, Ф.Ліст, М.Паганіні, Р.Вагнер.

У канцы XIX ст. у французскім мастацтве ўзнікае **імпрэсіянізм** (фр. *impression* — уражанне) належыць вядомаму жывапісцу К.Манэ. Сутнасць яе не ў рэалістычным адлюстраванні прад-

мета, а ў стварэнні ўражання аб ім, узбуджанага пачуццём мастака. Пейзаж, напрыклад, малюецца не рэальна падобным, а ў ігрышчы фарбаў рознага часу дня ці пары года пры ясным ранішнім святле, воблачным поўдні ці вячэрнім змроку. Сродкамі асобнай тэхнікі (напрыклад, пуантылізму) ствараецца ўражанне светлага ці змрочнага настрою, адпаведнага пэўнаму ўспрыняццю і псіхалагічнаму стану ў момант назірання. Пры гэтым вобразны строй не дакладна выразны — яму ўласцівы размытасць, прыблізнасць, заяўленасць нібы ў сне. Такія ж асацыяцыйны ўзнікаюць і ў музычным імпрэсіянізме. Найбольш вядомымі яго паслядоўнікамі былі К.Дэбюсі і М.Равель. Асноўныя сродкі, якімі карысталіся гэтыя кампазітары, былі лада-гарманічныя фарбы: нечаканае з'яўленне ў тканіне старадаўніх ладоў, пентатонікі, бітанальнасці, політанальнасці; незвычайныя тэмбравыя спалучэнні. Музыка імпрэсіянізму праграмавая, асацыятыўная і жывапісная. Пачатак XX ст. у музычным мастацтве ясна выяўляе прыметы разрыву паміж познім рамантызмам і імпрэсіянізмам. Але ён яшчэ не можа перамагчы супольнае існаванне традыцыйных і наватарскіх стыляў. Сярод пайбольш вядомых імёнаў — Э.Грыг, С.Рахманінаў, Я.Сібеліус, М.Карловіч, М.Равель, Б.Бартак, Р.Штраус, Г.Малер, А.Брукнер.

Мастакі загадзя інтуітыўна прадчувалі, а потым па-свойму перажывалі гістарычныя катаклізмы 1914-1918 гадоў. Усе калізійныя абставіны часу першай паловы XX стагоддзя рэзка змянілі эстэтычнае мысленне творчай эліты і напоўнілі змест мастацтва новымі ідэямі. Творчасць А.Белага, А.Блока, У.Маякоўскага, С.Пракоф'ева, М.Мяскоўскага, Д.Шастаковіча ў Расіі, П.Хіндэміта, А.Онегера, А.Шонберга, Д.Мійё, К.Шымапоўскага ў Еўропе яскравае таму сведчанне. Змяніўся не толькі змест, дабавіліся не толькі выразныя сродкі, але з'явіліся і новыя жанры.

Шырокай хваляй распаўсюдзілася масавая песня, розная па зместу і стылістыцы — налітычная, лірычная, бытавая. У сувязі з новым светаўспрыманнем аўтараў карэным чынам трансфарміраваліся сур'ёзныя жанры — сімфонія, інструментальная саната, канцэрт. Іх гучанне часам змяшчае песенныя інтанацыі, з другога боку, яно тыпічнае паглыбленым інтэлектуалізмам. Нярэдка сціраюцца жанравыя грані, нараджаюцца змешаныя жанры — канцэрт-паэма, канцэрт-сімфонія, саната-балада.

Сродкі выразнасці абагачаюцца дадэкафоніяй, пуантылізмам, санорыкай.

К сярэдзіне стагоддзя рэчышча новых плыняў папаўняецца музыкай для народных інструментаў. Невялікімі, аспярожнымі кроплямі ў камернае музычнае мастацтва ўліваюцца самабытныя творы для баяна. Да развітога вякамі еўрапейскага інструментальнага рэпертуару яны далучаюцца спачатку малым скарбам, потым інтэнсіўна памнажаюцца. Удалыя спосабы ажыццяўляюцца па ўсіх стылявых напрамках. Сёння прафесійная баянная музыка, створаная савецкімі і сучаснымі кампазітарамі, ахоплівае ўсе жанры, магчымыя ў чатырох формах выканальніцтва (сольнай, ансамблевай, аркестравай і акампаніручай) і сведчыць аб тым, што сама ўжо дасягнула самастойнага стылявога ўтварэння.

* * *

Зыходзячы з таго, што музыцы ўласцівы дзве якасныя формы ўздзеяння — эмацыянальна-пачуццёвая і духоўная, першая з іх — геданістычная прыводзіць свядомасць да асалоды, благадушна-бесклапотнага душэўнага стану; другая — абагачае ўнутраны свет, асвятляючы розум і душу новым жыццёвым зместам. Носьбіты высокага мастацтва бачаць сэнс свайго існавання на шляху вялікіх духоўных мэт. Сведчанне таму ўся гісторыя музыкі. У такім творча самастойным імкненні кампазітар усё ж не можа самаізалявацца і абысці акаляючую яго рэчаіснасць. Яна заўсёды з'яўляецца галоўным прадметам асэсавання. Усё ў яго творчасці праходзіць праз прызму ўласнага светалогяду, самасвядомасці, філасофскага разумення і перажывання. У гуках яго твораў застаецца самая дакладная інфармацыя аб духоўным свеце, аб месцы ў жыцці і ў мастацтве.

Выканаўцу належыць роля пасрэдніка паміж кампазітарам і слухачом. Яго дзейнасць з'яўляецца неабходнай у авалоданні мастацкімі каштоўнасцямі напісанай музыкі з мэтай прывесці публіку да яе разумення. Усё перададзенае выкананнем, калі яно ажыццяўляецца неакрэсленым, няўсвядомленым перажываннем пад уздзеяннем толькі эмацыянальных імпульсаў, імкненняў, успышак не можа пакінуць значнага следу ва ўспрыманні і знікае з памяці слухача. Таму толькі глыбіня ідэі можа паставіць выкананне на мастацкі ўзровень шэдэўраў музычнай класікі. Калі ідэя не раскрыта, а для яе раскрыцця не хапае ведаў, каштоўнасць твора знікае нават пры самых

вялікіх віртуозных і эмацыянальных здольнасцях выканаўцы. Спадзяванне толькі на інтуіцыю малая падстава для поспеху бадай не толькі вучня, але і вопытнага майстра. Нават Монарт мяркуючы па гістарычных крыніцах, дакладна вызначаў свае ідэі і ясна іх акрэсліваў. Зразумела, ўсведамленне не можа даходзіць да схематычна сканструяванай праграмы. Яно павінна быць мастацкім і весці толькі да творчых дзеянняў. Нотны тэкст нямы, нежывы, калі ў яго не загляне блізка па духу і адукаваны розум. Прыклад таму лёс спадчыны І.С.Баха. Яна, як вядома, праляжала сто гадоў пахаваным скарбам, пакуль музычныя навукоўцы не змаглі асэнсаваць змест і дух яго твораў. Дагэтуль яны ўспрымаліся як канструктыўны срыт. Гістарычна пераменлівае навуковае асвятленне бахаўскага кантрапункту, па-першае, само па сабе паказала ацэначную эвалюцыю творчасці кампазітара, па-другое ж, на працягу двух з паловай стагоддзяў неабдымны па глыбіні і разнастайнасці думкі ўнутраны свет. Веды, аналітычная культура павінны быць накіраваны на развіццё дару тлумачэння па прымнажэнне вопыту інтэрпрэтатара. У гэтым залог яго творчага даўгалецця і слухацкага прызнання.

Рекомендуемая литература

1. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1963.
2. **Асафьев Б.** Видение мира в духе музыки. // Блок и музыка. М., Л., 1972. С. 8-57.
3. **Асафьев Б.** Музыка города и деревни // Музыка и революция. М., 1926. № 3. С. 6-8.
4. **Асафьев Б.** Музыкальная форма как процесс. М., 1971.
5. **Асафьев Б.** Предисловие // Курт Э. Основы линейного контрапункта: Рус. пер. М., 1931. С. 11-31.
6. **Асафьев Б.** Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924. С. 63-80.
7. **Басурманов А.** Справочник баяниста. М., 1982.
8. Баян и баянисты.: Сб. метод. материалов. Вып. 1. М., 1970; Вып. 2. М., 1974; Вып. 3. М., 1977; Вып. 4. М., 1978. Вып. 5. М., 1981; Вып. 6. М., 1984; Вып. 7. М., 1987.
9. **Бокава В.** На сцене оркестр баяна // ЛиМ. 1978. № 23.
10. **Браудо И.** Артикуляция. Л., 1961.
11. **Вертков К.** Русские народные музыкальные инструменты. М., 1975.
12. Вопросы профессионального воспитания баяниста: Сб. тр.: ГМПИ им. Гнесиных. М., 1980.
13. **Гуревич Л.** На верном пути. Работа с гармонистами в Москве // Музыка и революция. 1928. № 5 С. 9-14.
14. **Давыдов Н.** Теоретические основы переложения для баяна инструментальных произведений: Дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1972.
15. **Дасманов В.** Деревенские инструментальные кружки // Музыка и революция. 1929. № 9. С. 6-10.
16. **Демьянов Н.** О работе хоровых и инструментальных коллективов по подготовке к 10-й годовщине Октября // Музыка и революция. 1927. № 9. С. 6-10.
17. **Денисов В.** Ярмарки. СПб., 1911. С. 25-26.
18. **Довнар-Запольский И.** Заметки по белорусской этнографии // Живая старина. СПб., 1893. С. 289-298.
19. **Дрейден С.** Музыка революции. М., 1970.
20. **Зимин П.** Принципы рациональной классификации музыкальных инструментов // Труды по музыкальному инструментоведению. Вып. 1. М., 1926. С. 90-126.
21. Интонация и музыкальный образ.: Сб. тр. М., 1965.

22. **Ипполитов-Иванов М.** Воинствующая гармоника // Комсомольская правда. 1928. 25 янв.
23. **Казаков Ю.** Мой баян // Музыкальная жизнь, 1958. № 6. С. 23.
24. **Киров С.** Гармоника двухрядная // Терек. 1915. № 5247.
25. Конкурс гармонистов: Редакционное сообщение // Музыка и революция, 1928. № 1. С. 32-33.
26. Конкурс гармонистов: Редакционное сообщение // Музыка и революция. 1929. № 1. С. 28-29.
27. Конкурс клубных работников кружков. Кружки баянистов // Музыка и революция. № 11. С. 44. М
28. **Луначарский А.** Гармонь в комсомольских рядах // Смена. 1928. 7 февр.
29. **Луначарский А.** Гармонь на службе революции // В мире музыки. М., 1971. С. 378-380.
30. **Луначарский А.** О музыке // В мире музыки. 1971. С. 393-395.
31. **Мазель Л.** О мелодии. М., 1952.
32. **Мазель Л.** О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки // Интонация и музыкальный образ. М., 1965. С. 225-263.
33. **Майзлер А.** Адкрываць сакрэты майстэрства // ЛіМ. 1978. № 23.
34. **М. и Ш.** Культивировать или изживать гармонику // Музыка и революция. 1927. № 4. С. 10-14.
35. **Мирек А.** «...И звучит гармоника. М., 1979.
36. **Мирек А.** Справочник по гармоникам. М., 1968.
37. **Назайкинский Е.** О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
38. **Прашко М.** Грай, мой баян // Беларусь. 1983.
39. **Прашко М.** Нараджэнне майстэрства // Вячэрні Мінск 1969. 3 крас.
40. **Прывалаў М.** Гармонія (гармонік) // Народныя музычныя інструменты Беларусі. Мн., 1928. С. 20-22.
41. **Рамишвили Г.** Философия музыки и творчество исполнителя // Вопросы философии. 1979. № 8. С. 143-152.
42. **Раппопорт С.** О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. Вып. 7. М., 1972.
43. **Реянт В., Чабан В., Сороко Г., Лембович Э.** Методическіе рэкамендацыі к исполнению произведений // Пьесы для оркестра баянов. Мн., 1983.

44. **Рогаль-Левицкий Дм.** Гармоника. Фисгармония. Баян. Орган // Современный оркестр. Т. 4. М., 1956. С. 200-259.
45. **Рождественский А.** История возникновения и развития гармоника // Музыка и революция. 1928. № 12. С. 28-30.
46. **Розенфельд Н., Иванов М.** Гармони, баяны, аккордеоны: Описание конструктивного устройства современных инструментов, М., 1974.
47. **Ротштейн А.** Производство музыкальных инструментов в Вятской и Тульской губерниях. Производство гармоний: Отчет 1897 г. СПб., 1898. С. 295-318.
48. **Рубцов Ф.** Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. Л., 1962.
49. **Сергеев А.** К вопросу о задачах деревенской музыкальной работы // Музыка и революция. 1929. № 3. С. 9-12.
50. Искусство сельских гармонистов // М., 1962.
51. Художественная культура. Понятия, термины: Справочное пособие. М., 1978.
52. **Чабан В.** Аб справах баянных // ЛіМ. 1975. № 14.
53. **Чабан В.** Вещий сказитель. Люди искусства: (О жизненном и творческом пути Н.Я.Чайкина) // Сов. культура. 1983. № 39.
54. **Чабан В.** Вопросы стилистики баянной музыки 30—60-х годов. Мн., 1991.
55. **Чабан В.** Интонационно-стилистические особенности звучания фортепианной музыки на готово-выборном баяне: Метод. рек. Мн., 1989.
56. **Чабан В.** Конкурс юных музыкантов // Настаўніцкая газ. 1978. № 23.
57. **Чабан В.** Майстэрства ёсць, а самабытнасць? Нататкі пра беларускую баянную школу // ЛіМ 1983. № 9.
58. **Чабан В.** Мастерство показали баянисты. О новых баянных произведениях белорусских композиторов // Вечерний Минск. 1980. № 123.
59. **Чабан В.** Маэстра народнай музыкі: Аб педагогічнай і творчай дзейнасці Г.Жыхарава // Мастацтва Беларусі. 1986. № 5.
60. **Чабан В.** О художественно-выразительных особенностях оркестра баянов // Мн., 1983.
61. **Чабан В.** Памяти композитора. К 150-летию Н.И.Белобородова // Вечерний Минск. 1978. № 93.
62. **Чабан В.** Русская народная музыка — интонационный базис становления искусства гармоника-баяна. Деп. в НИО «Информкультура». М., 1986. 192 с. № 1282.

63. **Чабан В.** Социально-историческая обусловленность становления искусства русской гармоники. Дис. в НИО «Информкультура». М., 1986. 99 с. № 1282.

64. **Чабан В.** Становление интонационного стиля искусства гармоники-баяна. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1985.

65. **Чабан В.** Становление письменных традиций в процессе формирования интонационного стиля искусства гармоники (конец XIX — начало XX в.). Белгосконсерватория им. А.В.Луначарского. Дис. в НИО «Информкультура». Мн., 1984. № 756.

66. **Чабан В.** Стилистические признаки баянного искусства. Мн., 1983.

67. **Чабан В.** Стилистика сонатного творчества Н.Я.Чайкина. Мн., 1983.

68. **Чабан В.** Стилистика советской баянной музыки 60—80-х годов. Мн., 1990.

69. **Чабан В.** «...Уражанні і роздум»: Аб падрыхтоўцы вучняў баяністаў у ДМШ РБ // ЛіМ. 1975. № 24.

70. **Чередниченко Т.** К проблеме художественной ценности в музыке // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983.

71. **Шахназарова Н.** Интонационный «словарь» и проблема народности музыки. М., 1966.

72. **Штейнпресс Б.** Вопросы материальной культуры в музыке: (Критика вульгарного механистического музыкознания). М., 1931.

73. **Шырокава В., Коласаў М.** Гучыць аркестр баяністаў // ЛіМ. 1979. № 24.

74. **Эвальд З.** Социальное переосмысление живных песен Белорусского Полесья. М., 1979. С. 15-43.

75. **Энгель Ю.** Гармоника // Гранат: энцикл. слов. Т. 12. М., 1925.

76. **Ямпольский И.** Б.В.Асафьев о музыкальном искусстве // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 2. М., 1958. С. 508-527.

З м е с т

I. Прадмова.

Аб надзённых пытаннях тэорыі і метадалогіі выканальніцтва на баяне	3
---	---

II. Сучасны баяніст і сацыяльная харак- тарыстыка яго творчасці ў Беларусі 7

III. Структурна-функцыянальныя асновы баяннага мастацтва 16

I. Арганалогія	18
Асноўныя функцыянальныя сістэмы інструмен- тальнай арганікі баяна	18
Музычна-інтанацыйныя функцыі сістэм інстру- ментальнай баяннай арганікі	19

II. Тэхналогія	20
Тэхнічныя формы	22
1. Тактыльная тэхніка	22
2. Тэхніка мехавядзення	28
3. Тэхніка кіравання тэмбравай выразнасцю баяна	29

III. Інтаналогія	32
Асноўныя музычныя выразныя сродкі, якія вызначаюць агульнае і асабістае мастацтва гармоніка-баяна	35

IV. Класіфікацыя жанраў мастацтва гармоніка-баяна	38
--	----

V. Формы выканання на гармоніку-баяне	42
---	----

IV. Паняцце «беларуская баянная школа» і тлумачэнне яго сутнасці 44

V. Стылявыя напрамкі рэпертуару 48

VI. Параўнальны аналіз арганнага фартэ- піянага і баяннага інструментальных стыляў у ацэнцы магчымасцяў выка- нання поліфаніі	64
--	-----------

VII. Тэарэтычныя падставы і метада- логія выканальніцкага аналізу баян- ных твораў	68
---	-----------

1. Аб мэтазгоднасці сістэматызацыі аналітычнага выпыту выканаўцы-баяніста	68
2. Жанрава-стылявое шматаблічча баяннай музыкі	70
3. Аналітычная сістэма ў творчасці выканаўцы- баяніста	74
I. Тэксталагічны аспект	75
II. Тэарэтычны аспект	77

*Кампазіцыйна-канстантныя сродкі музычнага
выяўлення*

1. Жанравыя прыметы твора	80
2. Форма	81
3. Метра-рытм	94
4. Мелодыя	96
5. Лад	101
6. Гармонія	102
7. Поліфанія	103
8. Фактура	107

*Мадуліруючыя, падпарадкаваныя выканальніцкай
волі сродкі музычнага выяўлення*

1. Штрыхі	111
2. Дынаміка	113
3. Фразіроўка	120
4. Тэмп	126
5. Агогіка	128
6. Тэмбр	130
7. Санорыка	133

III. Тэхналагічны аспект	138
1. Аплікатура. Работа рук на клавiятурах	140
2. Артыкуляцыя. Работа рук на клавiятурах і з мехам	149
IV. Эстэтычны аспект	152
Рэкамендуемая літаратура	177

Вучэбнае выданне

Баяннае мастацтва ў Беларусі
(Пытанні тэорыі і метадалогіі выканальніцтва)

Чабан Валянцін Аляксеевіч

Рэдактар *Н.І. Копысава*
Тэхнічны рэдактар *С.У. Юрынок*
Нотаграфія *Н.С. Сушкевіч*
Карэктар *С.І. Цяплова*

Падпісана ў друк 26.05.97. Фармат 40х62/16. Палера
афсетная. Умоўн. друк. арк. 11,5. Ул.-выд. арк. 9,2.
Умоўн. фарба-адбіт. 10,8. Тыраж 500. Заказ

Надрукавана на рызографе Беларускай акадэміі музыкі.
220030 Мінск, Інтэрнацыянальная, 30.

UDC 786.8.+78.071

Chaban V.A.

Bayan art in Belarus. - Mn.:

Belarusian State Academy of Music, 1997.

- 185 ps.

ISBN 5-7815-0270-X

Critics:

L.P.Kostukovets, doctor of arts, professor of the BSAM ;

T.P.Braginets, associate professor of the BSAM .

Printed on the decision of the editorial-board of the BSAM.

The theory of the bayan art as the theory of any other artistic activity - is the basis of professional skills. All the aspects, from definitions to fundamental provisions, demand careful elaboration. Otherwise, there can be no profound solution of both substantial and formal aspects of creationship. Problems of structural and functional dialectics of the bayan art in Belarus seem most important to the author. These problems constitute the subject matter of the manual.

The book is intended for those engaged in probation courses, students of high schools, teachers of musical colleges and schools, and also, for people interested in the Belarusian bayan art.

25 tables, 67 musical illustrations, 76 bibliographical references.



