

УДК 781.63 (477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-4>

**Богдан КИСЛЯК**

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хореографії та мистецтвознавства, Львівський державний університет фізичної культури імені Івана Боберського, вул. Джохара Дудаєва 8, м. Львів, Україна, 79000

**ORCID:** 0000-0002-5622-8851

**Андрій БОЙКО**

старший викладач кафедри хореографії та мистецтвознавства, Львівський державний університет фізичної культури імені Івана Боберського, вул. Джохара Дудаєва 8, м. Львів, Україна, 79000

**Бібліографічний опис статті:** Кисляк, Б. (2022). Багатофункціональність баяна та його місце в камерній інструментально-ансамблевій системі. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 24–31, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-4>

## БАГАТОФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ БАЯНА ТА ЙОГО МІСЦЕ В КАМЕРНІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВІЙ СИСТЕМІ

В даній статті представлено огляд та узагальнення публікацій, в яких розглянуто особливості багатофункціональності баяна в історико-культурному аспекті та визначено місце цього інструмента в камерній інструментально-ансамблевій системі. Як результат нами було зазначено, що для баяна характерна сталість фізико-акустичних якостей, яка обумовлена наступними параметрами: фіксованою звуковисотністю рівномірно-темперованого строю, відсутністю прямого контакту виконавця з джерелом звуку – металевими голосами складає певну універсально-об'єктивну сферу баянної інтонаційності у паралель до фортепіанної.

В даній роботі висвітлюються ключові етапи модернізації гармоніки на шляху до сучасного концертного багатотембрового готово-виборного баяна. Окреслюються певні принципи позиції, які вплинули на тембральні, артикуляційно-динамічні і фактурні властивості майбутнього баяна, що обумовили його теперішні функції і місце у камерному ансамблі.

В статті підкреслюється, що в багатотембровому ансамблі за участю баяна необхідно знайти специфічні зони артикуляційно-тембральної спільності, «згладжування протиріч», делікатно-узгодженого розширення, використання баянної-ансамблевої багатоголосної підсистеми як додаткового розширення-скріплення ансамблевого цілого. В той час як в монотембровому ансамблі, виключно баянному його складі – застосувати різноманітний арсенал розширення щільної баянної дзвінко-металевої тембральності; грамотно, рівномірно, функційно виважено розташувати голоси у туттійних фактурах.

В результаті дослідження було визначено, що баян виступає складною інструментально-виразовою системою, яка органічно і гнучко поєднує універсалізм і специфікацію засобів з практично необмеженою кількістю їх сполучень, що робить цей інструмент перспективною підсистемою в ансамблевому цілому.

**Ключові слова:** інструментальна поетика, баян, музикування, колективна форма, інструментально-ансамблева система.

**Bohdan KYSLYAK**

PhD in Art Criticism, Assistant Professor at the Department of Choreography and Art Criticism, Lviv State University of Physical Culture named after Ivan Boberskyj, St. Dzhokhara Dudayeva 8, Lviv, Ukraine, 79000

**ORCID:** 0000-0002-5622-8851

**Andrey BOYKO**

Assistant Professor at the Department of Choreography and Art Criticism, Lviv State University of Physical Culture named after Ivan Boberskyj, St. Dzhokhara Dudayeva 8, Lviv, Ukraine, 79000

**To cite this article:** Kyslyak, B. (2022). Bahatofunksionalnist bayana ta yoho mistse v kamerniy instrumentalno-ansambleviy systemi [Multifunctionality of bayan and its place in the chamber instrumental and ensemble system]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 24–31, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-4>

## MULTIFUNCTIONALITY OF BAIAN AND ITS PLACE IN THE CHAMBER INSTRUMENTAL AND ENSEMBLE SYSTEM

*This article presents a review and generalization of publications in which the peculiarities of the accordion's multifunctionality in the historical and cultural aspect and the place of this instrument in the chamber instrumental-ensemble system are determined. As a result, we have established that accordion is characterized by stability of physical and acoustic qualities, which is determined by the following parameters: fixed sonority of an even-tempered tuning, lack of direct contact of the performer with the sound source – metal voices create a certain universally objective sphere of accordion intonation in parallel. to the piano room.*

*This work highlights the key stages of harmonica modernization on the way to a modern concert multi-timbral ready-to-choose accordion. Certain principles of the position are outlined, which influenced the timbral, articulation-dynamic and textural properties of the future accordion, which determined its current functions and place in the chamber ensemble.*

*The article emphasizes that in a multi-timbral ensemble with the participation of the accordion, it is necessary to find specific zones of articulation-timbral commonality, "smoothing out contradictions", delicate and harmonious layering, using the accordion-ensemble polyphonic subsystem as an additional layering-bonding of the ensemble whole. While in a mono-timbral ensemble, use the accordion in its composition – to compose a diverse arsenal of layering of dense accordion ringing-metal timbre; competently, evenly, functionally balanced to place the voices in tutti textures.*

*As a result of the research, it was determined that the accordion is a complex instrumental and expressive system that organically and flexibly combines universalism and the specification of means with an almost unlimited number of their combinations, which makes this instrument a promising subsystem in the ensemble as a whole.*

**Key words:** *instrumental poetics, accordion, music making, collective form, instrumental-ensemble system.*

### **Вклад основного матеріалу дослідження.**

**Постановка проблеми.** Множинність варіативних ансамблевих сполучень на пряму залежить від можливостей не лише виконавців, але й інструментів-учасників, що враховується композитором. Розширення виразового потенціалу кожного з інструментів збагачує ансамблеве звучання в цілому при їх поєднанні. З іншого боку, варіативність поєднань інструментів з різними тембрами і фактурно-технологічними можливостями стає поштовхом для розширення виразових можливостей кожного з них.

### **Аналіз останніх досліджень та публікацій.**

Внутрішньо-інструментальне «само-інструментування», звичайно, має ілюзорний формат. Характерно, що в створенні «іншоінструментальних» звучань ключову роль відіграють найбільш специфічні інструментальні засоби: у фортепіано – демпферна педаль, у баяна – міх, у обох «квазі-оркестрів» – фактура, артикуляційно-динамічні прийоми. На необхідність ілюзорності інструментального звучання фортепіано, що пов'язане з художнім мисленням, спеціально вказують С. Фейнберг («якби звучання фортепіано не викликало збагачених, поглиблених і... «ілюзорних» звукових уявлень, якби воно не апелювало до нашої уяви, то піаніст назавжди був би обмежений недосконалими можливостями молоточкового механізму, а багатуща фортепіанна література культивувала б тільки односторонні декоративні ефекти») (Фейнберг, 2003, с. 112–113) та С. Чайкін («у ансамблевому виконавстві поєднання реаль-

них різнометрових характеристик інструментальних партій з ілюзорними звучаннями призводить... по-перше – до збагачення звукової палітри ансамблю, а по-друге – до його інтонаційної цілісності») (Чайкін, 2008, с. 44)).

З часом, ілюзорні звучання баяна отримали як опрацьовані роєм, так власні звукові підгрунтя. Слід зазначити, що ефект ілюзії виникає, як правило, в системах зі складною структурою з множинними зв'язками між елементами. Вчені відзначають, що природа складних утворень пов'язана не тільки зі складністю взаємодій між ними, а й зі складним об'єднанням, синтезом в них попередніх історичних станів розвитку. Так, Г. Саймон пропонує у якості параметру складності особливий тип організації систем, що саморозвиваються, де на кожному витку спіралі універсальної еволюції діють не тільки загальні, а й специфічні закони, зі «специфічною складністю», і який являє собою відносно замкнуту цілісність (Саймон, 2008, с. 24). Стосовно таких «багатоголосних» інструментів як баян та фортепіано, це може означати перспективність досягнення бажаного художнього результату за допомогою взаємодії і взаємозамінності виразових засобів.

Усе це складало передумови створення «супер-інструмента» – з універсальними виразовими можливостями ансамблево-оркестрових проявів, сумарним поєднанням різних інструментальних специфік. Певною мірою, він міг замінити цілий ансамблевий склад і, одночасно, ускладнити, поширити можливості ансамбле-

вого цілого за його участю, а також явити світові принципово нову інструментальну специфікацію – сольне концертне виконавство.

**Мета статті. Метою статті** є розгляд особливостей інструментальної поетики баяна та визначення місця цього інструмента в камерній інструментально-ансамблевій системі.

За аналогією до «тенденції взаємотяжіння засобів виразності» (Малинковская, 1990, с. 89), інструменти різних груп та видів самі стають своєрідними засобами ансамблевої виразності, виявляючи взаємотяжіння власних засобів, що відбивається як на взаємозбагаченні останніх, так і на виконавсько-інструментальному інтонуванні кожного інструмента у різних ансамблевих. Ансамблевий, як і будь-який синтез, «обумовлений не тільки поліфонізмом реального світу, а й складним багатоголоссям духовного буття людини» (Хангельдієва, 1991, с. 48–49), неодмінно перетворює свої чинники (особливо у багатотембрових видах).

Зрозуміло, що можливості ансамблевого синтезу за участю інструментів універсально-оркестрального толку – таких, наприклад, як рояль або баян, апіорно зростають. Такі «інструменти-оркестри» здатні і самостійно відтворювати ансамблево-оркестрові види фактури, з можливістю достатньо рельєфної диференціації, діалогових відносин «ансамблево-оркестрових» голосів завдяки артикуляційно-фактурним, темброво-регістровим, динамічним прийомам, тощо. Завдяки великому діапазону, такі інструменти мають можливість створювати власну, внутрішньо-ансамблеву систему (підсистему) в системі цілісного багатотембрового або монотембрового ансамблів.

З урахуванням вказаного вище ансамблевого взаємотяжіння, «підсистема» багатоголосного «фактурного» інструмента посилює гнучкість і одночасно міцність усієї ансамблевої системи. Недаремно поява нового інструменту, квазі-оркестру – фортепіано у XVIII столітті – відбулася тоді, коли камерно-ансамблева творчість набула найважливіших своїх рис: художньо-технологічної спільності, хронотопічної та артикуляційно-динамічної узгодженості, психологічно-суспільної комунікативності; взаємодії камерності / концертності (Повзун, 2018, с. 374–375), тощо.

Баян, як майбутній квазі-оркестр, має багато спільного з фортепіанними глибинно-ансамблевими принципами, перш за все у галузі син-

тезування інструментальних ознак попередніх інструментальних культур. Зближують фортепіано та баян узагальнюючий клавіатурний принцип, діапазонні та фактурно-багатоголосні засади. Сказане складає універсалізм баяна.

Багато у чому баяністи-виконавці і викладачі навчалися у досвідченого (у сольному та камерно-ансамблевому музикуванні) «старшого колеги». Втім, баянний інструментально-органологічний синтез відбувався багато в чому у річищі власних, специфічних процесів. Перш за все, це принципово інше *джерело звуку* – вільно проскакуючий металевий язичок (голос, пласка металева пластинка), що коливається під впливом повітряного стовпа. Сам засіб звуковидобування відомий людству ще за 2–3 тисячоліття (К. Закс вказує на 2700 р. (Имханицкий, 2006, с. 35)) до н.е. в інструментах Південно-Східної Азії під назвою «шен» або «кен». М. Имханицкий називає їх першою у світовій цивілізації губною гармонікою. Це був інструмент, в напівкруглий кабаковий, пізніше керамічний корпус якого вбудовувалися бамбукові або очеретяні трубочки, внизу яких поміщалися металеві пластинки з вирізаними просто в них язичками. Звук виникав при вдунанні/видунанні повітря через спеціальний мундштук, закриваючи отвори потрібних трубок. Більша сила тиску повітряного потоку викликала більшу амплітуду коливань і, відповідно, силу звуку; при цьому амплітуда не впливає на висотність тону металевого язичка. Така ізохронність коливань, тобто незалежність періоду коливань від їх амплітуди, є суттєвою властивістю принципу звуковидобування й у гармоніки-баяна, що дозволяє керувати мікро-макро-динамічними, а також артикуляційно-динамічними процесами звуковедіння (Мирек, 1968, с. 8–10). Передбачаємо, що давні виконавці при недосконалому і загальній тихості звучання шена і відсутності потрібної майстерності не надто використовували такі властивості, але на ручних гармоніках *ізохронність коливань стає могутнім засобом виразності*. Шени наразі припускали можливість одночасного звучання кількох тонів при закритті відповідних отворів трубок. Шен також вважався в Китаї, Японії, Лаосі, Тибеті та інших країнах південно-східного регіону «чистим» інструментом, придатним для виконання священної музики.

Звичайно ж, шен – умовний попередник сучасного, але ми вважаємо спільне оригінальне джерело звуку, навіть при різних засо-

бах впливу на нього тим чинником, який може входити до «родової пам'яті» гармоніки-баяна, тим матеріальним «носієм», що зберігає можливість передавати певні ідейні нахили, втілювані засобами прадавніх інструментів, притягнутих до сакральної, духовної практики. Недаремно, у єдиному визнаному європейським християнством музичному інструменті, не тільки допущеному, а й узаконеному у християнському храмовому просторі поруч з хоровим співом – органі – частина труб базується на вказаному джерелі звуковидобування (виконують барвисто-кolorистичні функції і можуть бути відсутніми взагалі).

Перед тим, з VIII століття для акомпанементу і навчання співу у європейських монастирях використовувався орган-портатив, а з XII століття, у тих же функціях – регаль. У 1946 році Папа Пій XII санкціонував своїм декретом використання баяна (акордеона) під час католицької служби нарівні з органом, що великою мірою сприяло престижу цих інструментів серед широких верств населення Європи та Америки. До речі, й клавіатурний принцип, як клавір, фортепіано, так і баян запозичили в органа (щодо баяна мова по принципову ідею механізму, але з власною конструкцією). Тож баян, як клавішний самозвучний аерофон, виявляє *наслідування духовних настанов музичної культури*, а також синтез «іншого порядку».

Ключовими етапами модернізації гармоніки на шляху до сучасного концертного багатотембрового готово-виборного баяна можна вважати кілька принципових позицій, вплинутих на тембральні, артикуляційно-динамічні і фактурні властивості майбутнього баяна, що обумовили його функції і місце у камерному ансамблі. Це винахід органного майстра Ф. Кіршника у 1780 році: *наклепка голосу на рамку* (замість прорізання у цільній металевій пластині) значно посилила *динамічний показник* звучання і зробила сам тон більш тембрально насиченим, *багатшим на обертони* завдяки резонуючій дії самої металевої маси планки. Також це поява ручних гармонік з горизонтальним рухом міху, двома напівкорпусами і вертикальним мануалом, близькою до сучасних формою клавів Ф. Кіршника (1790-ті) та Х.Ф. Бушмана (1822).

Безперечно, етапним у формуванні майбутньої баянної інструментальної поетики став принципово новий інструмент К. Деміана,

названий «акордіоном» – перший у світі акустичний синтезатор, у лівому напівкорпусі якого, окрім басів, при натисканні однієї кнопки *синтезувалися акорди* (спочатку тільки мажорні трізвучки, втім – мінорні, доміантові та зменшені септакорди з пропущеною квінтою, що надавало можливості комбінацій інших акордів). Ще один важливий принциповий винахід Деміана пов'язаний з усуненням необхідності розподільної камери. В результаті, при горизонтальному русі міха, пряма подача повітря на язички з єдиного міху зробила можливим як плавно-вирівнені звуковедіння, так і різноманітні міхові та комбіновані пальцево-міхові *акцентуації*, а також виявила можливість *впливу на динаміку та інтенсивність звучання* стаціонарної частини звуку (хвилеподібні усіх конфігурацій). Відповідно і «періодичність виявлення акцентних метричних імпульсів перетворюється на основу стимулювання, тонізації мускульних відчуттів сприймаючих звучання інструмента для спонукань до рухової активності» (Имханицкий, 2006, с. 53), перш за все, у досуговій сфері, що міцно закріпилося за гармоніко-баянною тембральністю надовго. Подібні найширші можливості акцентності/безакцентності утворюють фактично невичерпні можливості *баянної «інструментовки»* – комбінація акцентно-безакцентних артикуляційно-динамічних прийомів дозволяє баяну (з його специфічним дзвінко-металевим тембром) не тільки тембрально урізноманітнити власні, внутрішні такі ресурси (підсистеми), а й природно вписуватися в звукове поле тої чи іншої ансамблевої системи завдяки «акомодаційним властивостям». Така артикуляційно-динамічна виконавська «активність» як *темброва акомодація* (термін С. Чайкіна (Чайкин, 2008, с. 40)) значною мірою обумовлює ансамблевий потенціал будь-якого інструменту і залежить від обертонових характеристик звуку: чим багатша обертонова шкала, тим легше, органічніше інструмент «вписується» в той чи інший ансамблевий склад. Баян завдяки різноманітним найбагатшим артикуляційно-динамічним прийомам сьогодні здатний на високий рівень тембрової акомодації. З іншого боку, навпаки, можливості внутрішньої «інструментовки» дають можливість рельєфно вибудувати необхідне розшарування ансамблевих голосів у поєднанні баяна з іншими інструментами.

Звичайно, якість першого «акордіона» Деміана ще далека від можливостей сучасного модернізованого баяна (не кажучи про її діатонічність та різні звуки при зміні міху), але вказані принципи роботи міху та типових гомофонних форм акомпанементу відкрили швидкі перспективи розвитку баянної камерної культури.

Наступним важливим кроком для входження гармонік у родину камерного інструментарію стала *хроматизація* інструмента. Для камерно-ансамблевого жанру хроматизація взагалі є обов'язковою умовою. Вже перші ручні гармоніки з вертикальним міхом (регали, портативи) XVIII ст., а також ножні (фісгармонії) XIX ст. були хроматичними, як і одна з наступних ручних гармонік з горизонтальним рухом міху К. Деміана 1831 року (додатковий ряд у правій з хроматизмами, яких не вистачало у першому; кілька хроматизмів у лівих басах; однакові звуки при зміні міху) (Имханицкий, 2006, с. 69).

Далі слідували гармоніка Ф. Вальтера у 1850 р. – хроматична чотириоктавна права клавіатура, ще й з розгалуженим акомпанементом; у 1880-ті – т.з. система В-griff з сучасним розташуванням клавіш по малих терціях, зручних у різних багатоголосних комбінаціях; у 1890-ті – віденська гармоніка з повним набором хроматичних басів; нарешті – валикова механіка П. Сопрані 1897 року, яка дозволяла при натисканні однієї клавіші синтезувати декілька клапанів одночасно, що спрацювало на компактність і допустиму вагу в цілому і отримати повний набір хроматичних акордів в лівій – саме цю дату М. Имханицкий пропонує рахувати як точку відліку для баяна – інструмента з повним набором хроматичних тонів як у правій, так і лівій клавіатурах. Як бачимо, усе відбувалося у стислі (в історичному вимірі) терміни. Важливою тут постає діяльність турського гармоніста М. Белобородова, але не стільки у створенні власної моделі хроматичної гармоніки у 1878 році, скільки в започаткуванні ансамблево-оркестрової форми музикування на ній. Як колись і у клавірно-клавесинної групи, акомпануюча функція гармоніки неминуче трансформувалася до ансамблевого музикування. Власна система (підсистема в ансамблі) гармоніки-баяна ставала затребуваною в ансамблевому цілому завдяки своїм *потенціальним організуючій та динамізуючій функціям*.

Важливими органологічними чинниками становлення камерної баянної культури стають винаходи т.з. виборного, мелодійного баяна («ліва по правій»), *комбінованого готово-виборного*, а також *тембрових реєстрів-перемикачів*. Щодо першого – пристосування для відключення готових акордів від мелодійних звуків створив той же К. Деміан у 1831 році завдяки використанню особливого клапана – «мутації». В подальшому для розширення репертуару (окрім пісенно-танцювальних фактур, використовуючих типові форми «бас – акорд») і більших ансамблевих можливостей гармоніки з'являються спочатку виборні – мелодичні, «ліва по правій» (від 1905 на фабриці М. Кисельова та ін.), нарешті комбіновані готово-виборні, втім – зі спеціальними перемикачами, що давало можливість максимальних фактурних та метро-ритмічних комбінацій, збагачуючих не тільки сольний баянний інструменталізм, а й баянну підсистему камерного ансамблю за участю баяна.

Ще більш значущими у тембральній ансамблево-оркестровій органології баяна як синтезуванні «інших» і власних специфічних можливостей виявилися *темброві реєстри-перемикачі*, вмикаючі/вимикаючі окремі та групи голосів інструмента, що істотно змінювало його тембральні характеристики (паралельно з артикуляційно-динамічними виконавськими засобами). Це дало підґрунтя для справедливого (і офіційного) найменування інструмента багатотембровим. Вже у 1838 році у Відні виникає перший такий реєстр – по два голоси одночасного звучання на кожну кнопку клавіатури (2 на зжим і 2 на розжим), настроєні з різницею у кілька герц. Далі почали додавати октавні подвоєння вниз/вверх та квінтови.

Принципове значення тут мала поява ламаної деки. Чотири основних тембро-реєстри сучасного чотириголосного концертного баяна шляхом їх комбінацій утворюють 15 нових варіантів баянного тембру і висотного реєстру і мають відповідні перемикачі. Перші два тембро-реєстри знаходяться у т.з. прямій деці, два останні – у т.з. ламаній, коли планки з голосами розташовані під кутом одна до одної і звукові хвилі переломлюються, приглушаючи, округляючи, пом'якшуючи звучання до характерної матовості, на відміну до яскраво-пронизливого, «прямого» тембру перших. Такі два типи тембро-органологіч-

ного контрасту дозволяють максимально урізноманітнити темброве поле баяну, так важливе у сольній та ансамблевій творчості.

До тембрально-органологічних тембрових розшарувань слід додати різницю лівого та правого напівкорпусів, голосові планки яких розташовані автономно, з власним тембровим забарвленням. Причому правий має більш ясний, світлий відтінок, змінюваний залежно від висотних регістрів: соковитий у середньому, хрипливато-глухуватий – у нижньому, різко-дзвінкий – у верхньому, де він наближується навіть до скрипкового, особливо у моторно-артикульованих викладеннях. В. Шаров також вказує на збагачення додатковими обертонами під час взаємодії обох клавіатур (Шаров, 1992, с. 50–51). Також у темброформуванні баяна беруть участь коливання відкритих голосів, які через резонатор впливають на інші (закриті), викликаючи і їх вібрування. Виникають додаткові обертони, які ще збагачують тембральне поле інструмента в цілому.

Також важливою перевагою є компактність інструмента, можливість залишатися зручним (не збільшувати надто вагу) для виконавця. Не вдаючись до характеристики чисельних комбінацій вказаних регістрів-тембрів – це блискуче зроблено в докторській дисертації А. Сташевського (Сташевський, 2013, с. 60–64), вкажемо лише на характерну, майже завжди впізнавану ознаку – присутність у тембральній палітрі інструмента специфічного металевовіброного забарвлення, що надає звучання металевих пластинок-язичків. Темброві регістри з октавними подвоєннями виявляють більш складний характер обертонової взаємодії.

Але наймогутнішим і специфічним баяним засобом назвемо надзвичайну артикуляційно-динамічну гнучкість з ефектом «живого» дихання на основі горизонтального руху повітряного міху, обумовлених вказаною вище ще у «акордіона» К. Деміана ізохронністю коливань металевих язичків. Безпрецедентність впливу на найтонші мікро-макро-динамічні процеси інструментального інтонування та комбінаторика міхо-пальцевої акцентуації найширших градацій сучасного баяна співвідносні хіба що з можливостями смичка завдяки вказаній гнучкості, віртуозності, характерній дзвінкості.

Стосовно ж динамічних властивостей, баян навіть мобільніший за смичок завдяки повітря-

ному міху. Єдине, що лишається недоступним баянові – це можливість чисто гучно-динамічного диференціювання власних голосів багатоголосої фактури: усі звучні голосі баяна керуються єдиним рухом міху, який надає їм ті самі перспективи артикуляційно-динамічних засобів. Останнє і компенсує перше. І ще раз наголосимо на перевагах «живого» дихання баянного міху, створюючих майже необмежені можливості «польотності», кантиленності, співучості, співвідносних як з педально-фортепіанним, так і смичковим інструментальним інтонуванням.

Спирання у баянному синтезі не на струнний, а на «альтернативний» принцип звуковидобування – язичковий, точніше з вільно проскакуючими язичками – вказує на певну протилежність його звукової етимології фортепіанній, як звуковим концепціям світу. Мова йде про специфічні тембральні характеристики, які визначають не тільки процеси індивідуалізації ансамблевого голосу, а й потенціал його ансамблевої адаптації з іншими учасниками-тембрами у створенні нового цілого ансамблю. Тут багато залежить від обертонових параметрів звучання інструмента – чим багатша обертонова шкала, що «оживляє» звук, надає йому гнучкості, здатності пристосовуватися і контрастувати за потребою, змінювати забарвлення в «одній тембровій площині» (Веприк, 1961, с. 43), тим легше інструмент «вписується» в ансамблевий склад, тим більша зона його взаємодії з іншими в рамках цілого.

Така обертонова насиченість характерна для смичкових та для струнно-клавійного фортепіано (тим паче – рояля), звук якого втім Г. Нейгауз характеризує як «дещо абстрактний» у порівнянні з «чуттєво набагато більш “конкретними” і виразними» людським голосом, валторною, скрипкою, але «ця «абстрактність», «розумоосягання»... [складає] незрівнянно високу якість... воно найінтелектуальніше з усіх інструментів, і тому охоплює найширші обрії, неосяжні музичні простори. Адже на ньому, крім ... невимовної по красі музики, створеної «особисто для нього», можна виконувати все, що називається музикою, від мелодії пастушачої сопілки до гігантських симфонічних і оперних побудов» (Нейгауз, 1958, с. 62), це інструмент чистої «духовності» в мистецтві (Т. Манн). Але подібна темброва нейтральність органічно сполучається у рояля зі специфічністю, обумовленою ударною етимологією

фортепіано та його артикуляційно-динамічно-фактурною гнучкістю, що робить його дуже органічним учасником камерного ансамблю.

В обертонових характеристиках баян дещо поступається скрипці та фортепіано, що можливо пов'язане з невеликими розмірами металевих язичків та гранично маленьким замкненим простором резонаторних камер на голосових планках, ще й дека баяна не така чуттєва (попри вказаних вище додаткових обертонових процесів у звучанні баяна).

**Висновки.** Отже, з усталених у сьогоденні основних типів баяна – двоголосних та три-, чотири-, п'ятиголосних – перші «мають більш визначені та стійкі темброві показники, хоча й дещо одноманітні» (Шташевський, 2013, с. 54). Однак сталість фізико-акустичних якостей, обумовлена фіксованою звуковисотністю рівномірно-темперованого строю, відсутністю прямого контакту виконавця з джерелом звуку – металевими голосами складає певну універсально-об'єктивну сферу баянної інтонаційності у паралель до фортепіанної. При цьому первинна тембральність металевих пластинок-голосів, підсилена клепокою, подвоєнням голосів, філірувальними можливостями природно відрізняється від струнної «абстракції» конкретикою дзвінкої металевості, щільності, певної нарочитої пронизливості, закликаючих до уваги, виділеності-розрізнення, особливо серед інтелектуальних або делікатних тембрових «абстракцій». Виникає певний ефект впізнаної «баянності» звучання.

В ансамблевому цілому такі властивості баяна вимагають спеціальної виконавсько-інструментальної адаптації – вказаної вище акомодатції як виконавської активності «злиття», створення ансамблевої цільності звучання. В багатотембровому ансамблі за участю баяна необхідно знайти специфічні зони артикуляційно-тембральної спільності, «згладжування протиріч», делікатно-узгодженого розшарування (якщо художня ідея не вимагає граничної індивідуалізації тембрів), використання баянно-ансамбле-

вої багатоголосної підсистеми як додаткового розшарування-скріплення ансамблевого цілого. А у монотембровому, чисто баянному – застосувати різноманітний арсенал розшарування щільної баянної дзвінко-металевої тембральності; грамотно, рівномірно, функційно виважено розташувати голоси у туттійних фактурах.

Слід додати чинні можливості і відкриті перспективи сонорних баянних інструментальних засобів, актуальних у сьогоденному композиторському мисленні, у тому числі, їх комбінацій з традиційними гармонічними/мелодійними.

Все темброве розмаїття тут утворюється в результаті *взаємодії виразових засобів в їх різноманітних сполученнях* – артикуляційних, ритмічних, динамічних і т.д. Залежно від художнього завдання для виявлення того чи іншого тембру на перший план може виходити практично будь-який з виразових засобів баяна, або їх комбінація, що дозволяє зробити монотембровий інструмент фактично багатотембровим. Тембральна сторона звучання може характеризувати індивідуальну манеру виконавця, а також конкретну модель (для баяна це істотно) і навіть конкретний інструмент. Отже розгляд процесу темброутворення на баяні вміщує весь комплекс виразових засобів, що допомагає виявити специфіку інструменту; виконавський і мовно-композиторський аспекти і впритул підходить до виявлення певних функціональних особливостей баянної підсистеми в цілому камерно-інструментального ансамблю.

Таким чином баян виступає складною інструментально-виразовою системою, яка органічно і гнучко поєднує універсалізм і специфікацію засобів з практично необмеженою кількістю їх сполучень, що робить інструмент вельми перспективною підсистемою в ансамблевому цілому. Втім, значна частка визначених перспектив вже використовується у композиторській творчості протягом останніх десятиріч. Отже, мова йде скоріше про удосконалення та розширення можливостей застосування баяна у камерно-інструментальному ансамблі.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Веприк А. Трактовка инструментов оркестра. Москва : Музгиз, 1961. 303 с.
2. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
3. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. Москва : Музыка, 1990. 192 с.
4. Мирек А. Справочник по гармоникам. Москва : Музична Україна, 1968. 40 с.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры. Записки педагога. Москва, 1958. 232 с.

6. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дисс... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 403 с.
7. Саймон Г. Структура сложности в развивающемся мире. Компьютеры, мозг, познание: успехи когнитивных наук. Москва, 2008. С. 21–27.
8. Сташевський А. Я. Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ – перше десятиріччя ХХІ ст.) : дис... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 428 с.
9. Фейнберг С. Пианизм как искусство. Москва : Классика-XXI, 2003. 340 с.
10. Хангельдиева И. Г. Синтез искусств как средство выразительности. *Философские науки*. 1991. № 7. Москва : Высшая школа. С. 45–55.
11. Чайкин С. Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке : дисс... канд. искусствования : 17.00.02 / Новосибирская государственная консерватория. Новосибирск, 2008. 254 с.
12. Шаров В.П. Расширение музыкально-выразительных возможностей баяна в его электронной модификации : дисс... канд. искусств : 17.00.02. Ленинград, 1992. 138 с.

#### REFERENCES:

1. Vepryk A. (1961) *Traktovka instrumentov orkestra* [Interpretation of orchestra instruments]. Moscow : Muzgiz [in Russian].
2. Imkhanitskiy M. (2006) *Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva* [History of bayan and accordion art]. Moscow : RAM im. Gnesinykh [in Russian].
3. Malinkovskaya A. (1990) *Fortepianno-ispolnitel'skoye intonirovaniye* [Piano-performing intonation]. Moscow : Muzyka [in Russian].
4. Mirek A. (1968) *Spravochnik po garmonikam* [Handbook of harmonics]. Moscow : Muzychna Ukrayina [in Russian].
5. Neygauz G. (1958) *Ob iskusstve fortep'yannoy igry. Zapiski pedagoga* [On the art of piano playing. Notes of the teacher]. Moscow [in Russian].
6. Povzun, L. (2018) *Kamernist' yak zhanrovo-styl'ova paradyhma instrumental'no-ansamblevoyi tvorchosti* [Chamber music as a genre-style paradigm of instrumental-ensemble creativity]. *Doctor's thesis*. National P. I. Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv : [in Ukrainian].
7. Saymon H. (2008) *Struktura slozhnosti v razvivayushchemsya mire. Komp'yutery, mozg, poznaniye: uspekhi kognitivnykh nauk* [Structure of complexity in the developing world. Computers, brain, cognition: advances in the cognitive sciences]. Moscow [in Russian].
8. Stashevs'kyi A. (2013) *Spetsyfika vyrazhal'nykh zasobiv v ukrayins'kiy muzytsi dlya bayana (ostannya chvert' XX – pershe desyatyrichchya XXI st.)* [The specificity of expressive means in Ukrainian accordion music (the last quarter of the 20th century – the first decade of the 21st century)]. *Doctor's thesis*. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaykovsk'koho [in Ukrainian].
9. Feynberg S. (2003) *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as art]. Moscow : Klassika-XXI [in Russian].
10. Khangel'diyeva I. (1991) *Sintez iskusstv kak sredstvo vyrazitel'nosti* [Synthesis of arts as a means of expression]. Moscow : Vysshaya shkola [in Russian].
11. Chaykin S. (2008) *Spetsifika vyrazitel'nykh sredstv fortepiانو v ansamblevoy muzyke* [The specifics of expressive means of the piano in ensemble music]. Candidate's thesis. Novosibirsk : Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya [in Russian].
12. Sharov V. (1992) *Rasshireniye muzykal'no-vyrazitel'nykh vozmozhnostey bayana v yego elektronnoy modifikatsii* [Expansion of the accordion's musical and expressive capabilities in its electronic modification]. *Candidate's thesis*. Leningrad [in Russian].