



УДК 78.071(477)

DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2022-4\(205\)-120-123](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2022-4(205)-120-123)Лузан Олександр
Самоліук ВадимORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-2935-9792>ORCID iD <https://orcid.org/0000-0003-1442-5272>

РОЛЬ БАЯНУ У ХОРОВИХ ТВОРАХ ІГОРЯ ШАМО

A Аналізуються особливості хорових творів українського провідного композитора Ігоря Шамо, які виконуються у супроводі баяну. Визначаються особливості збірки «Барвінки рідного краю». Підкреслено, що композитор надає перевагу баяну, а не фортепіано в даному циклі. Вибір інструменту обумовлений його широкими тембровими та технічно-виконавськими можливостями, здатністю створити народний колорит тощо. Даний вокально-інструментальний склад є таким, що підходить для різних концертних майданчиків, має значну універсальність і дозволяє створити потужне збалансоване звучання. Стиль митця тісно пов'язаний із фольклором. У хорових творах Шамо це проявляється на рівні структури творів, гармонічної, ладової та інтонаційної основи. Найважливішу роль має його мелодична обдарованість. Шамо з легкістю формує певну мелодію, а вже вона тягне за собою розвиток усього твору. У ній потенційно закладені всі можливі варіанти її реалізації у музичному опусі. Основою для збірки виступає жанр хорової пісні. Митець використовує типові для народного мелосу принципи голосо-ведення, що транслюються як на вокальну, так і на інструментальну лінії. У хорових творах гармонічна мова митця сповнена елементами, що наближують її до народнопісенного матеріалу. Зокрема це стосується як акордових зіставлень, так і типу вертикальних структур, що використовуються митцем. При komponуванні циклу Шамо притримується принципу поєднання композицій у єдине ціле. Так величально-урочистими є ті пісні, що обрамлюють твір. Рисою цього циклу є те, що фактично він повністю сконцентрований на передаванні образів, пов'язаних із життям жінки. Ігор Шамо творив у час, коли провідним художнім принципом був соцреалізм. Тональне мислення, прості форми, інтонаційна ясність мали бути обов'язковими компонентами твору. Проте митець додає такі елементи, що наближують авторські твори до фольклору. Митець створює повноцінний ансамбль хорового звучання та інструменту. За основу композитор обирає куплетну форму, у якій превалює принцип варіювання, що характерний для народних пісень. Баянна партія потребує вміння створювати тло для звучання голосів, здійснювати гармонічну та ритмічну підтримку вокальних ліній. Як правило, партія баяну у творах Ігоря Шамо не лише дублює всі хорові лінії, а й виступає розгорнутою, адже включає також вступні, інтермедійні та заключні розділи.

Ключові слова: баян; хор; фольклор; Ігор Шамо; ансамбль; цикл; хорова пісня; супровід

S **Luzan Oleksandr, Samoliuk Vadym. The role of bayan in choral works of Ihor Shamo.**

The article analyzes the peculiarities of the choral works of the leading Ukrainian composer Ihor Shamo, which are performed to the accompaniment of the bayan. The features of the collection «Periwinkles of the native land» are determined. It is emphasized that the composer prefers the bayan to the piano in this cycle. The choice of the instrument is determined by its wide timbre and technical and performance capabilities, the ability to create a folk flavor, etc. This vocal-instrumental composition is suitable for various concert venues, has considerable versatility and allows you to create a powerful balanced sound. The artist's style is closely related to folklore. In Shamo's choral works, this is manifested at the level of the structure of the works, the harmonic, modal and intonation basis. The most important role is played by his melodic talent. Shamo easily forms a certain melody, and it already entails the development of the entire work. It potentially includes all possible options for its implementation in a musical opus. The basis for the collection is the choral song genre. The artist uses the principles of vocalization typical for folk melos, which are translated into both vocal and instrumental lines. In the choral works, the harmonic language of the artist is full of elements that bring it closer to folk song material. In particular, this applies to both chordal arrangements and the type of vertical structures used by the artist. When composing the cycle, Shamo adheres to the principle of combining compositions into a single whole. So majestic and solemn are the songs that frame the work. The feature of this cycle is that, in fact, it is completely focused on conveying images related to the life of a woman. Ihor Shamo worked at a time when socialist realism was the leading artistic principle. Tonal thinking, simple forms, intonation clarity were to be mandatory components of the work. However, the artist adds such elements that bring the author's works closer to folklore. The artist creates a complete ensemble of choral sounds and instruments. As a basis, the composer chooses a couplet form, in which the principle of variation, which is characteristic of folk songs, prevails. The Bayan part requires the ability to create a background for the sound of voices, to provide harmonic and rhythmic support for vocal lines. As a rule, the bayan part in Ihor Shamo's works not only duplicates all the choral lines, but also appears more elaborate, because it also includes introductory, intermediate and final sections.

Key words: bayan; choir; folklore; Igor Shamo; ensemble; cycle; choral song; accompaniment

Лузан Олександр Володимирович, концертмейстер кафедри музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Україна

Luzan Oleksandr, concertmaster of the Department of Musical Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine

E-mail: san_bayan@ukr.net

Самоліук Вадим Михайлович, концертмейстер кафедри музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Україна

Samoliuk Vadym, concertmaster of the Department of Musical Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine

E-mail: VSamoliuk@ukr.net



Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими практичними завданнями. В українській музичній літературі наявно багато хорових творів, які виконуються не а саррелла, а у супроводі інструментів. Одним з інструментів, що супроводжує хорові виступи, є баян. Українські композитори написали чимало творів для хору у супроводі баяну. Даний склад є таким, що підходить для різних концертних майданчиків, має значну універсальність і дозволяє створити потужне збалансоване звучання. Актуальним завданням є аналіз хорових творів Ігоря Шамо, які виконуються у супроводі баяну та визначення їхніх характерних рис.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Риси хорового стилю Ігоря Шамо (на матеріалі циклу «Летять журавлі») досліджуються у роботі О. Батовської [1]. Жанровий контекст хорової творчості Ігоря Шамо висвітлюється в статті Чилін Гао [2]. Тенденції, що наявні у баянно-акордеонному виконавстві в сучасному музичному просторі України окреслені в праці Н. Остапчук [3]. Хорові твори Ігоря Шамо та їхній методологічний потенціал є предметом дослідження Н. Перцової та Є. Дубінченко [4].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Наразі є окремі розробки, в яких висвічується специфіка хорових творів українських композиторів. Проте в них здебільшого аналізуються саме хорові лінії, в той час як партія баяну не здобуває достатньої уваги. Виділення особливостей інструментальної партії стане у нагоді при підготовці фахівців напряму «народно-інструментальне виконавство».

Метою статті є аналіз особливостей хорових творів українського композитора Ігоря Шамо, що виконуються у

супроводі баяну та визначення специфіки інструментальної партії.

Викладення основного матеріалу. Одним із провідних українських композиторів, які заклали підвалини для формування народно-хорового виконавства є Ігор Шамо. Його індивідуальний стиль був пов'язаний з вокальною творчістю. В доробку Шамо можна віднайти чимало камерно-вокальних, хорових і вокально-інструментальних творів. Стиль митця тісно пов'язаний із фольклорним матеріалом. У його творах це проявляється на рівні структури, гармонічної, ладової та інтонаційної основи композицій.

Найважливішу роль має його мелодична обдарованість. Шамо з легкістю формує певну мелодію, а вже вона тягне за собою розвиток усього твору. У ній потенційно закладені всі можливі варіанти її реалізації в музичному опусі. «Ігор Шамо володів надзвичайним даром, адже в момент написання твору він уже чітко усвідомлював кожний елемент музичної тканини. Для нього проблема полягала не в тому, як розвинути певну мелодію, а яку саме обрати, адже кожна з них була вже певним сталим комплексом виражальних засобів» [4, с. 64].

Нерідко не лише у піснях, а й у хорових творах гармонічна мова митця була сповнена елементами, що наближали її до народнописаного матеріалу. Зокрема це стосувалось акордових зіставлень, та власне типу вертикальних структур, що використовувались митцем. «Гармонічна мова є важливим художнім чинником в організації звучання, носієм музичної колористики. До найживаніших гармонічних засобів належать співзвуччя багатотерцієвих акордів і акордів з побічними щаблями. Характерними ладовими особливостями є паралельно-ладова перемінність, велика кількість терцієвих зіставлень, що загалом характерно для народної музики» [1, с. 54].

Розглянемо композиції, що ввійшли до збірки «Барвінки рідного краю» [5]. Із 20 творів шістнадцять написано для жіночого хору у супроводі баяну. Решта творів виконується а саррелла або у супроводі фортепіано. Подібний вибір складу виконавців може розглядатися як ознака авторського стилю митця.

Проаналізуємо особливості даного хорового циклу. Насамперед, варто відзначити, що Ігор Шамо пише авторські композиції, що мають певні фольклорні ознаки. Вибір текстів ілюструє зацікавленість поезією його сучасників. Зокрема митець прагне обрати тих літераторів, що якнайкраще відтворюють у поетичних рядках замилюван-

ня природою, гармонією світу, людським життям тощо. «І. Шамо писав твори в співпраці з видатними поетами – Д. Луценком, В. Юхимовичем, А. Малишком, В. Курінським та ін., які були його однодумцями» [2, с. 111]. В даному циклі переважна більшість творів написана на слова Дмитра Луценка і лише декілька поезій, належать іншим авторам. Шоста композиція «Червона ружа» та дев'ятнадцята («Ой вербиченько») йдуть на вірші Л. Забашти, сьома («Галичанка») на поезію В. Кудрявцева, дванадцята («Ой березо, ой березо») та сімнадцята («Дівочі страдання») на вірші Л. Смірнова, які перекладені на українську мову.

Вибір жіночого складу є, з одного боку, закономірним кроком, адже серед самодіяльних і професійних хороших колективів, що працювали у 50–60-х роках, спостерігалось переважання саме жіночого контингенту. Тому й репертуарні потреби у творах для жіночих складів у супроводі баяну були набагато вищими, ніж для чоловічих. З іншого боку, палітра творів, які можуть бути віднесені до «жіночої» тематики, є доволі широкою. Отже, формується значне коло образів, які стосуються різних сторін життя.

При компонуванні циклу митець притримується принципу поєднання композицій у єдине ціле. Величально-урочистими є ті пісні, що обрамлюють твір. Це перша та двадцята композиції. Ще однією рисою цього циклу є те, що фактично він повністю сконцентрований на передаванні образів, пов'язаних із життям жінки. Це ліричні почуття, сумніви та сподівання, якими сповнена буденність. Шамо прагне передати широкий спектр переживань, намагаючись вказати, що життя багатогранне і в ньому наявні не лише ліричні чи трагічні, а й комічні ситуації.

Попри те, що у поетичних рядках нема прямого цитування народних текстів, усі вони просякнуті типовими вербальними зворотами, що нагадують фольклорну лексику. Водночас митець виходить на філософський рівень, намагаючись відтворювати не лише реалістичні, а й символічні образи. «І. Шамо прагнув втілювати у своїх творах поезії, де конкретність змісту поступалася філософському осмисленню, створювати символічні образи, що надавало композиціям особливої духовності» [2, с. 110]. Доволі часто можна відзначити приклади того, що митець відтворює образи, які зазвичай представлені в піснях календарно-обрядового та родинного циклу.

Перша («Пісня про рідну землю»), третя («Калиновий гай») та чотирнадцята («Баркарола») пісні йдуть у супроводі фортепіано. І лише дев'ята пісня «Розляглись тумани» співається без супроводу. Баян виступає у ролі інструменту, що відіграє важливу роль задля створення загальної атмосфери. Він супроводжує спів жіночого хору у композиціях і лише раз підтримує змішаний хор у творі «Урожайна». Отже, створюється своєрідний баланс темброво-регістрового плану. Високий і середній регістр охоплюється жіночим хором, у той час як баян переважно грає у низькому регістрі.

Композиція «Рідні сестри» є такою, що вперше презентує у циклі поєднання жіночих голосів та баяну. Розпочинається пісня з інструментального вступу, що має відразу передати характер наспівності. Твір йде у повільному темпі. У партії баяну використовується гомофонно-гармонічна фактура. У вступі впродовж чотирьох тактів йде музичний матеріал, який поступово готує появу мелодії, що буде представлена у вокальних партіях. У лівій руці виконується фактура типу бас-акорд, у той час як у правій руці виконується дво- та триголосна лінія. У ній представлена інтерваліка, характерна для народних пісень – терцієве голосоведіння, використання стрибків із поступовим заповненням тощо. У п'ятому такті вступають альти, які співають у супроводі баяну. Через чотири такти до них приєднуються сопрано. Жіночі голоси співають мелодію, дотримуючись терцієвого взаємовідношення між лініями. У приспіві відбувається розшарування голосів, періодично виникає чотириголосна фактура. На завершених піснях додається також вокальний підголосок, який виділяється на фоні хорових голосів. У цей час баян продовжує грати басову лінію, частково дублює хорові партії. Проте його партія є віртуознішою, адже включає не лише вокальні лінії, а й дрібнішу фігурацію, що надає твору більшої рухливості. Відповідно баян виконує роль провідного інструменту, який не лише налаштовує на музичний матеріал, а й створює підґрунтя для вокальних голосів, дозволяє краще відтворити їхні партії, ще й створює мелізматичне та фігуративне оздоблення вокалу.

У пісні «Урожайна», яка виконується мішаним хором і баяном, використовується подібний тип організації музичного матеріалу. Спочатку йде 10-тактовий вступ, у якому провідна роль надається баяну. Він грає у швидкому темпі, у якій використовуються стрибки на широкі інтервали, зокрема на кварта, квінти та октави. Застосовується секвенційне повторення основного мотиву у низхідному русі. Потім відбувається зміна розміру з 3/4 на 2/4, причому додається гамоподібний рух, що створює враження ще більшої стрімкості. Для створення веселого та життєрадісного настрою у партії баяну застосовується типовий тип фактури бас-акорд, який грається на стакато. Вступають сопрано та альти із викладенням основної теми, в якій варіюються унісонний виклад із подвоєнням мелодії у терцію. Також виділяються у кадансових зворотах акордові чотириголосні утворення. У заспіві співає лише жіночий склад, проте у приспіві додається весь хоровий склад, включаючи тенорів та басів. У чоловічих голосах також варіюється двоголосний та акордовий склад. У приспіві використовуються вигуки «гей», що характерні для народних пісень. У партії баяна наявне варіативне дублювання матеріалу, що проходить у хоровому складі. При цьому інструмент не повністю повторює вокальні лінії, а відтворює його зі змінами. Внаслідок цього ключові елементи мелодичної лінії та гармонічної вертикалі підкреслюються, проте за рахунок варіювання дрібнішою фігурацією звучання

стає стрімкішим. Між куплетами наявні інструментальні вставки, які виконує баян, створюючи перехід від одної замальовки до іншої. Композитор прагне не використувати буквально повторення кожного куплету, натомість він створює варіант для другого заспіву. У ньому основна мелодійна лінія проходить не у жіночих голосів (альтів і сопрано), а й у чоловічих (басів, згодом тенорів). Отже, відбувається темброве та регістрове варіювання музичного матеріалу, створюється внутрішня діалогічність тощо.

У більшості композицій митець обирає саме куплетну форму. Вона є домінуючою як для пісень, так і для хорів. «Переважно це куплетно-варіантна, що адресує нас до жанрів пісні і романсу. Нагадаємо, що саме пісня є провідним жанром у творчості І. Шамо. Отже, основним засобом музичної виразності у циклі є куплетно-варіантна форма і варіантність. Хоровий жанр дуже близький до пісенного, тому не дивно, що у циклі простежується опора на його домінуючі ознаки» [1, с. 54].

Потрібно зауважити, що митець творив у час, коли провідним художнім принципом був соцреалізм. Тональне мислення, прості форми, інтонаційна ясність мали бути обов'язковими компонентами твору. Проте композитор додає такі елементи, що демонструють його намагання підкреслювати у композиції риси, що будуть наближати до фольклору. Це й варіативність як тип розгортання музичного матеріалу, й типові інтонації, й ритмічна мінливість. Усе це дає підстави казати, що Ігор Шамо виступив у ролі інтегратора здобутків попередньої композиторської школи. Митець зміг «відкрити нові горизонти, пов'язані з поєднанням фольклорних витоків, які творчо перевтілюються в авторському тематизмі композитора, із новітніми техніками» [4, с. 66]. Фактично у творчості Ігоря Шамо яскраво постає жанр хорової пісні.

Творчість багатьох українських композиторів, які писали за радянської доби, нині сприймається дещо скептично. Тематика пісень, у яких оспівувалось братерство народів, трудові подвиги селян повинні були створюватися митцями. Адже жорстка цензура, що здійснювалось у той період розвитку української культури, вимагала чітких підтверджень слідуванню ідеології партії. Водночас митці, в тому числі Ігор Шамо, намагались писати твори, передаючи свою любов до народного мистецтва. Спадщина радянських митців представляє значний інтерес, адже вона, попри заявлену ангажованість, містить новаторські риси. Дану думку відстоює Гао Чилін, підкреслюючи потребу звернення до спадку вітчизняних майстрів. «Нині важливим є повернення кращих творів минулого до сучасного контексту на основі їх наукового осмислення й виконавської інтерпретації як художньої цілісності» [2, с. 110].

Партія баяну у хоровому циклі Шамо відіграє роль активного учасника ансамблю. Він не лише супроводжує звучання хору, а й грає у вступних, інтермедійних, заключних розділах композиції. Виконавець на баяні ознайомлений з усіма фактурними лініями, він має створювати

обрамлення та підтримку звучання солістів та окремих хорових груп. Баян нерідко замінює відсутність чоловічих голосів. Між партією баяну та голосами створюється гнучка взаємодія, адже інструментом здійснюється темброва диференціація, спрямована на імітацію звучання голосу чи видобування інших барв. У даному циклі закладається підґрунтя для нового трактування баяну, що притаманне для сучасної музичної практики. «У баянно-акордеонної музики неофольклорного напрямку спостерігаємо авторське перевтілення народної музики через призму власного стилю» [3, с. 444]. Це переосмислення включає мелос, ладові та гармонічні особливості, жанрові ознаки та тип розгортання музичного матеріалу.

Висновки з даного дослідження. Баян відіграє важливу роль у хорових творах Ігоря Шамо. Митець створює повноцінний ансамбль хорового звучання та інструменту. За основу композитор обирає куплетну форму, в якій превалює принцип варіювання, що характерний для народних пісень. Баянна партія потребує вміння створювати тло для звучання голосів, здійснювати гармонічну та ритмічну підтримку вокальних ліній. Як правило, партія баяну у творах Ігоря Шамо не лише дублює всі хорові лінії, а й виступає розгорнутішою, адже включає також вступні, інтермедійні та заключні розділи. Композитор прагне створювати варіативність при повторенні певних розділів чи музичного матеріалу, що свідчить про запозичення принципів, характерних для народного музикування.

Перспективи подальших розвідок полягають у дослідженні хорових творів українських митців, що супроводжуються різними інструментальними складами.

Список використаних джерел

1. Батовська О. Риси хорового стилю Ігоря Шамо (на матеріалі циклу «Летять журавлі»). *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16, ч. 2. С. 48–56.
2. Гао Чилін. Жанровий контекст хорової творчості Ігоря Шамо. *Культура України*. 2022. Вип. 75. С. 109–114.
3. Остапчук Н. М. Баянно-акордеонне виконавство в сучасному музичному просторі України. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 442–448.
4. Перцова Н. О., Дубінченко Є. А. Хорові твори Ігоря Шамо та їхній методологічний потенціал. *Інноваційна педагогіка*. 2019. Вип. 18, т. 2. С. 63–66.
5. Шамо І. Барвінки рідного краю. 20 пісень для народного хору. Київ: Мистецтво, 1967. 102 с.

References

1. Batovska, O. (2015). Rysy khorovoho stylu Ihoria Shamo (na materialy tsykladu "Letiat zhuravli") [Features of the choral style of Ihor Shamo (based on the material of the series «Flying Cranes»)]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo [Bulletin of Lviv University. Art history]*, 16, 2, 48-56 [in Ukrainian].
2. Hao, Chylin. (2022). Zhanrovyy kontekst khorovoi tvorchosti Ihoria Shamo [The genre context of Ihor Shamo's choral work]. *Kultura Ukrainy [Culture of Ukraine]*, 75, 109-114 [in Ukrainian].
3. Ostapchuk, N. M. (2018). Baianno-akordeonne vykonavstvo v suchasnomu muzychnomu prostori Ukrainy [Bayan and accordion performance in the modern musical space of Ukraine]. *Mystetstvoznavchi zapysky [Art history notes]*, 33, 442-448 [in Ukrainian].
4. Pertsova, N. O., & Dubinchenko, Ye. A. (2019). Khorovi tvory Ihoria Shamo ta yikhniy metodolohichnyi potentsial [Choral works of Ihor Shamo and their methodological potential]. *Innovatsiina pedahohika [Innovative pedagogy]*, 18, 2, 63-66 [in Ukrainian].
5. Shamo, I. (1967). *Barvinky ridnoho kraiu. 20 pisen dlia narodnoho khoru [Periwinkles of the native land. 20 songs for the folk choir]*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

Дата надходження до редакції
авторського оригіналу: 29.07.2022