

Я. В. ОЛЕКСІВ

### ВІДОБРАЖЕННЯ НЕОБАРОКОВОЇ СТИЛЬОВОЇ ТЕНДЕНЦІЇ В БАЯННИХ ПАРТИТАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

*Стаття присвячена композиціям українських митців у жанрі партити для баяну, яким притаманні необарокові стильові орієнтири. Зіставляються принципи будови циклу та ознаки жанрових прототипів, а також компоненти художнього цілого з позицій естетики рефлектуючого стильового напрямку. Виявлено паралелі мовно-стилістичних і техніко-композиторських аспектів, а також особливості полістильового синтезу та технічних композиторських засобів другої половини ХХ століття.*

**Ключові слова:** партита для баяна, необарокова стилістика, композиторська техніка.

Я. В. ОЛЕКСІВ

### ОТРАЖЕНИЕ НЕОБАРОЧНЫХ СТИЛЕВЫХ ТЕНДЕНЦИЙ В БАЯННЫХ ПАРТИТАХ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

*Статья посвящена произведениям украинских композиторов в жанре партиты для баяна, которым присущи необарочные стилиевые ориентиры. Сопоставлены принципы строения цикла и признаки жанровых прототипов посредством рассмотрения принципов циклообразования и компонентов художественного целого с позиций эстетики рефлектирующего стилиевого направления. Выявлены параллели языково-стилистических и технико-композиторских аспектов, а также особенности полистилистических синтезов и технических композиторских средств второй половины ХХ века.*

**Ключевые слова:** партиты для баяна, необарочная стилистика, композиторская техника.

Y. V. OLEKSIV

### REFLECTION IN THE BAROQUE STYLE TRENDS BAYAN PARTITA UKRAINIAN COMPOSERS

*The article is devoted to the works of Ukrainian composers in the genre Partitas for bayan, which are inherent in neo-baroque style guidelines. Done a comparison of the principles of the structure and characteristics of genre-cycle prototyping cycle formation by considering the principles and components of a feature from the standpoint of aesthetics, reflective style trends. Revealed a parallel linguistic-stylistic and technical aspects of the composer, as well as features and technical syntheses polystylistic composers of the second half of the twentieth century.*

**Key words:** Partita for bayan, baroque style, compositional technique.

Баянні твори сучасних українських композиторів органічно вливаються у загальнонаціональні музичні процеси, демонструючи вміле поєднання формотворчих принципів, жанрових моделей народно-інструментального походження, що закріпились у практиці композиторів попередніх епох, та яскравої авторської індивідуальності з

використанням авангардових композиційних технік: сонористики, алеаторики, пуантилістики, додекафонії, кластерної техніки, елементів брїїтизму та хепенінгу тощо.

Зацікавлення композиторів старовинними жанрами, що репрезентують пласт барокової музики, зокрема її семіотичних репрезентантів – сюїти і партити – формується в 1960–1990-і роки. Виникає достатньо велика кількість композицій необарокового жанрового спрямування, у яких первинний інваріант модифікується відповідно до індивідуального композиторського стилю, естетики та концепції твору. У музичному мистецтві окресленого періоду у тлумаченні жанрової моделі домінують жанрово-стильова трансформація, жанрова дифузія, синтез різних стильових елементів.

Жанр партити у баянній творчості митців України представлено менш численими взірцями порівняно з сюїтними циклами. Імпульсами, що ініціювали виникнення партит у баянній творчості українських композиторів, стали представлення жанру в баянній музиці інших національних культур, зокрема шведській (Партита Т. Лунквіста, 1963) та російській (Партита № 1 В. Золотарьова, присвячена Едуардові Мітченку, 1968). Зацікавлення українських композиторів жанрами барокової музики спостерігаємо у музичному мистецтві другої половини ХХ століття. Цикли партит вагомо презентовані у композиторському доробку Мирослава Скорика.

Рецепція жанрів партити і сюїти у творчості українських композиторів для баяна – тема, що не отримала достатньо розгорнутого дослідження, а розглядалася в музикознавчій науці лише спорадично.

Баянні партити та сюїти фігурують у значному переліку праць монографічного характеру, присвячених творчості В. Власова [5], В. Зубицького [1], В. Рунчака [6], А. Онуфрієнка [2], А. Сташевського [4] та ін. Однак у них відсутнє концептуальне дослідження дидактичної баянної літератури досліджуваних жанрових груп, їх стильових особливостей, характерних формотворчих ознак, специфіки виразових засобів та жанрової класифікації.

Певні узагальнення у стилетворчому ракурсі робить Андрій Сташевський [7]. Він подає коротку характеристику баянних опусів українських композиторів, скомпонованих в окресленому жанровому полі, визначаючи типи партитних циклів, які побутують в українській баянній музиці кінця ХХ століття. З позицій музично-мовної стилістики дослідник розподіляє партити для баяна українських композиторів за двома напрямками. Перший пов'язується із проникненням у камерно-інструментальну музику мови та засобів виразності, притаманних джазовому музикуванню. Джазово-академічне скерування презентують, за визначенням А. Сташевського, обидві «Концертні партити» Володимира Зубицького, а також «Partita concertanta № 3 (minima) quasi tradizione jazz-improvvisazione» Анатолія Білошицького. Інший напрям відображає виключно академічні методи оперування музичним матеріалом. До нього автор монографії зараховує Партиту № 1 та Партиту № 2 Анатолія Білошицького, Партиту Валерія Подвали та «Партиту-піколо» Юрія Шамо [7, с. 90].

Мета розвідки – виокремити з масиву напрацювань названого жанру композиції, позначені необароковою стилістикою, здійснивши розгляд принципів циклоутворення та компонентів художнього цілого з позицій естетики рефлектуючого стильового напрямку.

Серед різновидів жанру партити фігурують камерна партита, концертна партита, джазпартита, яким також притаманні експерименти у галузі стилістики (орієнтир на синтетичні стильові моделі) та формотворення, музичної мови, розвитку тематизму. Серед баянних партит помітно вирізняються композиції Володимира Зубицького. Назви обох його партит доповнені вторинним жанровим означенням *in modo di jazz-improvvisazione*: «Partita concertante № 1 in modo di jazz-improvvisazione» (1978) і «Partita concertante № 2 in modo di jazz-improvvisazione» (1990). Три концертні партити для баяна написав Анатолій Білошицький. Перші дві скомпоновані у 1985 і 1987 роках. «Partita concertante № 3 in modo di jazz-improvvisazione» завершена у 1989 році.

У переліку баянних композицій, що репрезентують жанр сучасної партити необарокові стилістики, – «Партита-піколо» Юрія Шамо, «Партита» Артема Нижника та «Джаз-рок партита» Бориса Мирончука.

**«Партита» для баяна (1981) Валерія Подвали**, як більшість баянних партит українських композиторів, творить чотиричастинний цикл (1 ч. – «Прелюдія», 2 ч. – «Фуга»; 3 ч. – «Речитатив»; 4 ч. – «Фінал»). У короткому «Речитативі» (*Largo*, третя частина), який поєднується *attacca* із «Фіналом», композитор зосереджує хоральні, мелодичні структури та сонористичні (кластерні) утворення. Розвиток цієї частини має дві фази розгортання. У першій – тричі повторені хоральні комплекси (стабільні елементи форми) чергуються із мобільними мелодичними утвореннями – лініями невибагливого інтонаційного контуру. Друга фаза формоутворення базується головним чином на сонористичних комплексах (кластерних фігураціях), що на короткий час змінюються октавними унісонами.

Після кластерного *glissando* «Речитатив» завершується доволі традиційним інтонаційним матеріалом, який у трансформованому варіанті звучатиме у заключній ділянці Фіналу.

Фінал (*Allegro, molto deciso*) написано у неокласичній стилістиці. Його початковий фрагмент базується на паралельному русі акордових та інтервальних структур, що супроводжують вісімкові фігурації, викладені у типових фактурних формулах класичних композицій.

Форма «Фіналу» позначена певними рисами сонатності. Початкова тема може бути трактована як головна партія. Тема, викладена в акордовій фактурі на фоні повторюваної формули нижньої лінії, експонує побічний тематизм. Далі, у короткому розробковому фрагменті застосовано елементи обох основних тем. Елімінований фрагмент побічного тематизму розгортається секвенційним способом.

Лінійно-одноголосне повторення побічної теми на тлі вісімкових інтервальних та акордових репетицій може бути потрактоване як репризний розділ форми. Наступна побудова поєднує окремі інтонації головної партії, подані у ритмічній аугментації, а також модифікований варіант побічної теми. Тут використовується секвенційний спосіб викладу матеріалу, репетиції акордових вертикалей.

Розділ *Meno mosso* (початок масштабної коди) презентує аугментацію початкових інтонацій Фіналу, викладений в акордовій фактурі.

Розділ *Moderato* побудований на інверсії заключних пасажів з «Речитативу», а також на проведенні початкового сегменту головної партії заключної частини циклу (*Allegro*). Завершується «Фінал» хоральним фрагментом *Largo*.

В окресленому циклічному опусі Валерія Подвали необарокові, неокласичні риси поєднуються із використанням сучасних засобів і техніки композиторського письма, зокрема сонористики.

Баянні композиції Юрія Шамо (учня Андрія Штогаренка) ініційовані мистецькими контактами з баяністами-виконавцями та педагогами, зокрема із В. Бесфамільновим, М. Давидовим, А. Семешком, П. Фенюком.

**«Партита-ніколо» Юрія Шамо** – чотиричастинний цикл. Назви частин циклу (1 ч. – «Хорал»; 2 ч. – «Фуга»; 3 ч. – «Речитатив»; 4 ч. – «Токата»), зорієнтовані на ретроспективне відтворення жанрів барокової музики. Також привертає увагу ідентичність уживаних жанрових компонентів циклу в аналізованій партиті Юрія Шамо та в циклічних опусах Мирослава Скорика. Подібність будови партитного циклу Юрія Шамо та «Партити» для баяна Валерія Подвали виражається у подібних жанрових позначеннях у середніх (друга і третя) частинах обох партит.

Перша частина циклу – «Хорал» (*Andante severo*) – доволі стисла і лаконічна. Розділ вступу експонує основний тематизм, інтонації, на яких будуватиметься матеріал усіх частин циклічного утворення, зосереджує основні мовно-лексичні особливості, відображає способи оперування звуковим потоком, методи організації архітектоніки.

Фактура частини цілком відповідає жанровому означенню. Форма членується на два розділи, кожен з яких у кадансі зосереджує мікрокластерні структури. Окремі звороти (наприклад, такти 9, 12–13) зустрічаються упродовж усієї композиції «Хоралу». Початковий ритмоінтонаційний комплекс повторюється у ритмічно модифікованому та

перегармонізованому вигляді (такти 14–16, 22–23). Паралельний квартовий рух (т. 9, 12–13, 27–28) – мовно-інтонаційна ознака цієї частини і циклу загалом.

Друга частина – «Фуга» (*Moderato con moto*) – не контрастує із першою частиною партити-піколо за темпом (*Andante* і *Moderato* не надто віддалені темпові визначення, тому не перебувають в опозиційному співвідношенні), натомість зіставляється з першою, відображаючи бароковий контраст типів викладу, контраст хоральності та поліфонії.

Тема фуґи інтонаційно споріднена із хоральною темою першої частини партити. Початкова ланка теми фуґи (c-h-es-d-h-c) утворюється з інтонацій верхньої лінії хоралу (b-a-des-c-a-b).

Композиційна структура частини ділиться на три розділи. Перший розділ – експозиція чотириголосної фуґи, викладена згідно із класичними канонами цього жанру: це тоніко-домінантові проведення теми фуґи та її ріспости.

У контрапунктуючих голосах застосовується паралельний рух квартових поєднань (наприклад, у такті 7) чи послідовності паралельних секстакордів (наприклад, у тактах 11, 12, 13). В інтермедії композитор послуговується технікою імітацій, секвентного викладу, а також квартового дублювання мелодичних відрізків. Після висхідної послідовності паралельних акордових комплексів локальна кульмінація досягається способом акцентованого проведення початкової ланки теми, доповненої кластерним *sf* та *glissando*.

Розділ *rubato*, що розпочинається з викладу теми фуґи, характеризується ритмічною та інтонаційною спорідненістю до музики бароко. У третьому розділі тема проводиться спершу стретно, а згодом викладається в аугментації та модифікована у тріольному ритмі. В останніх тактах другої частини тема проводиться одночасно у трьох голосах, подана в октавному потовщенні з виконавською ремаркою *pesante*.

Третя частина циклу – «Речитатив» – за темповим означенням (*Andante cantabile*) та способом фактурного викладу споріднена із першою частиною – «Хоралом». Форма вибудовується як зіставлення хоральних розділів, короткого імітаційно-поліфонічного епізоду та монодичного викладу теми (октавний унісон).

Вона похідна від початкової хоральної теми. У першому розділі третьої частини тематичний матеріал експонується у гомофонно-гармонічній фактурі. Характер виконання плавний, наспівний. Гармонічна вертикаль укладається конструктивним методом. Послідовність паралельних кварт секстакордів дублюється її транспонованою версією (такти 7, 27–30).

В акордовому викладі тематизму композитор переважно використовує паралельний рух вертикальних комплексів ідентичної структурної організації.

«Токата» (*Allegro, marcato molto*), четверта частина «Партити-піколо» – найбільша за обсягом частина циклу і єдина із частин, написаних у швидкому темпі. Її тематизм, як інтонаційні утворення попередніх частин, ініційований вступними зворотами «Хоралу».

Токата скомпонована у метриці (розмір 6/8) та ритмічній організації, характерних для останньої частини циклу барокової сюїти (за аналогією до жиги). Винятком є розділ *Quasi cadenza* (*Tempo liberamente*), написаний без позначення метричного виміру. Присутність каденції у заключній частині партити – радше вкраплення знакової системи сонатно-симфонічного циклу.

Зважаючи на наявність у ній інтонаційних, фактурних рис інших частин циклу, зокрема кластерні фрагменти, квартові послідовності, характерні акордові поєднання, проведення в аугментації модифікованої теми третьої частини циклу (Речитатив) перед *Quasi cadenza* (*Tempo liberamente*), можна відзначити синтетичний характер останньої частини Партити-піколо.

Аналізований опус Юрія Шамо характеризують принцип монотематизму, камерність, стислість і лаконічність музичного висловлення.

Відмінні принципи відтворення засад неостилістики демонструє «Партита» **А. Нижника**. Будову і виразові засоби цього твору також відрізняє небарокова семантика у поєднанні з новітньою композиторською мовою. Цикл збудовано за принципами, що свідчать про глибоке знання специфіки жанру у його вихідному варіанті. Окрім темпових та тематичних відмінностей, у структурі частин є смислові підрозділи, що творять окремі жанрово-



функціональні та образні рівні: 1ч. Fantasia (Andante mosso. Robusto. Allegro ma poco rubato); 2 ч. Perpetuum mobile (Presto); 3 ч. Aria (Andante semplice); 4 ч. Final (Andante mosso e tragico. Allegro in modo cadenza). Зазначені авторські ремарки вказують на філософсько-трагедійну концепцію твору.

Перша частина починається повільним тритактовим вступом (Andante mosso, *ff*), викладеним акцентованими акордами з ляментозними затриманнями. Акордика виростає з вертикального суміщення риторичної барокової фігури хреста. Динамічна шкала та фактура передбачають потужне органне звуконаслідування.

Подальша імпровізація (*Piu mosso, exaltati, modo di cadenza*) базується на вільноколеристичному позафункційному зіставленні секстольних пасажів на акордових фігураціях. Чергування розділів, контрастних за фактурою, метром і штрихами, приводить до екстатичної кульмінації (*a tempo sonorissimo, ff*), у якій на тлі каскадів ляментозних секундних інтонацій контрапунктично викладається формула фігури хреста з теми вступу в ущільненій акордовій фактурі. Завершується композиція кодою на пульсуючих педальних кластерах.

Наступна частина сюїти – Perpetuum mobile (Presto) – втілює собою модерно потрактовану небарокову токату. Жанр токати знаковий для музичного мистецтва ХХ століття. Він відродився насамперед у фортепіанному мистецтві як жанр, крізь який особливо рельєфно експонувалось ударне тембральне начало інструмента. Однак, на відміну від традиційних асоціацій з романтичним етюдним типом, вибраними за основу засобами остинатних фігурацій частини композитор переслідує мету реалізації сонорного виразового потенціалу.

Так, вихідний двотакт експонує розвиток-нашарування квартосекундової педалі на тлі остинатної кварто-квінтової фігури неповного тонічного тризвуку (Presto, e-moll без знаків, 12/16) у низькому регістрі.

Подальші статичні акордові бурдони (ускладнені септакорди чи квартосекундові комплекси) поєднуються з ритмоформулою, що складається з трьох тріолей і квартолі (в метрі 13/16).

Зміна гармоній базується на колористичному зіставленні акордів зі зміною єдиного звука при решті витриманих, що дає постійне оновлення структури і фонізму. Поєднання фігуративного і акордового шарів – лінарне, їх співіснування і розвиток індивідуалізовані.

Центральна фаза розвитку містить перехід до кластерних співзвуч. Заключення частини – грандіозне масштабне утвердження тоніки у вигляді неповного тризвуку.

Третя частина – «Aria» (Andante semplice) – перекидає образну арку до початку партити. У ній панує та ж образність скорботної лірики, що й у вступі, однак, на відміну від філософської зосередженості і патетики розгорнутих імпровізацій, тут переважає камерність, інтравертність світлої печалі. Жанрова установка зумовлює панування провідного мелодичного начала, орієнтованого на кантилену інструментального типу, близьку до повільних частин *sonata da chiesa* чи барокових сюїт.

Частина написана у вільнотрактованому *fis-moll* і в формі, близькій до концентричної, однак всі розділи форми пронизує ритмічна та інтонаційна єдність тематичного матеріалу: контрапунктично-діалогічна фактура респонсорного типу з комплементарною ритмікою.

Спільність з першою частиною підкреслюється й наявністю арки – обрамлення вступних і завершальних 5-и тактів твору.

Заключний Final має підсумовуючий характер. Він починається точним відтворенням матеріалу вступу до 1 ч. зі збереженням динаміки і темпової ремарки (Andante mosso e tragico). Однак подальший матеріал (Allegro in modo cadenza) при збереженні тієї ж вихідної установки наближається до видозміненої через жанр інтонаційної формули *circulatio* з третьої частини, а потім відтворює остинатну фігуру з другої.

Типова для барокових фіналів моторно-діяльна сфера встановлюється у розділі *Allegro assai (mf, d-moll)* у тричастинній репризній формі, де стабілізується гомофонно-гармонічна фактура з прихованими поліфонічними голосами. У процесі її розвитку виділяються декламаційно-речитативні фрази, на яких базується центральний розділ частини. Заклучна фаза фіналу – підсумовуюча. У ній наводяться ремінісценції з кластерних нашарувань

*Perpetuum mobile* з інтонаційною видозміною його остинатної фігури та реприза основної теми Allegro. Кода побудована на формулі *circulatio* моторної теми фіналу.

Партити Юрія Шамо і Валерія Подвали – це композиції, які, попри використання авторами окремих засобів сучасних технічних прийомів, демонструють домінуючу необарокову стилістику. Вони мають багато спільних ознак, зважаючи на присутність однакових жанрових прототипів, подібність будови циклу та мовно-стилістичних і техніко-композиторських аспектів. Перегуки, що існують на рівні циклічної організації (зокрема, із партитами Мирослава Скорика), свідчать про несподівану суголосність барокового жанру з тенденціями розвитку української музики в добу постмодернізму як способу презентації всього розмаїття образів, стильових масок і авторських технік, якими збагатилася композиторська практика другої половини ХХ століття.

Партита А. Нижника демонструє відтворення барокової жанрової моделі на рівні будови циклу (жанровий, фактурний, тематичний, темповий контраст при збереженні типових для стилю складових, за винятком *Perpetuum mobile*, однак стилізованого в дусі партити), характеру тематизму (використання риторичних фігур, ляментозних остинатних, токатних формул). Ці засоби поєднуються з кластерною технікою, сонорикою, педальними квартовими співзвуччями, тематичною єдністю, інтонаційними та образними арками.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бур'ян К. Концертна партита № 2 для баяна Володимира Зубицького : особливості формопобудови циклів / К. Бур'ян, А. Сташевський // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в музичних навчальних закладах : збірник статей і доповідей за матеріалами I та II Міжнародних наук.-практ. конф. – Вип. 1. – Луганськ : Знання, 2005. – С. 82–86.
2. Душний А. Анатолій Онуфрієнко : диригент, композитор, педагог : монографічне дослідження / Андрій Душний. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 220 с.
3. Єргієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 / І. Єргієв. – Одеса, 2005. – 163 с.
4. Несвіт Ю. Творчість для баяна композитора Андрія Сташевського / Ю. Несвіт // Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. матер. Міжнар. наук.-практ. конфер. / ЛДМА ім. М. Лисенка, ДДПУ ім. І. Франка. – Львів, 2006. – С. 56–59.
5. Семешко А. Виктор Власов / А. Семешко. – К. : Асо-орус, 2004. – 112 с.
6. Семешко А. Владимир Рунчак / А. Семешко. – К. : Асо-орус, 2004. – 78 с.
7. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.) / А. Сташевський. – Луганськ, 2007. – 160 с.

УДК 783.2:272

А. Г. ЄФІМЕНКО

#### ОБНОВЛЕННЯ ЛІТУРГІЙНОЇ МУЗИКИ З ТОЧКИ ЗОРУ ЦЕРКОВНИХ КОМПОЗИТОРІВ – СУЧАСНИКІВ РЕФОРМИ ДРУГОГО ВАТИКАНСЬКОГО СОБОРУ

*У статті розглядаються різні погляди церковних композиторів на практичні засоби інтеграції нової музики у богослужбову практику католицької церкви та інтерпретація літургійних традицій напередодні реформи Другого Ватиканського Собору.*

**Ключові слова:** реформа літургії, оновлення літургійної музики, церковний композитор.