

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ ПАРТИТИ В БАЯННИХ КОМПОЗИЦІЯХ АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО

Ярослав Олексів, лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів
баяністів-акордеоністів, композитор, магістрант
Львівської національної музичної академії
імені Миколи Лисенка

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ ПАРТИТИ В БАЯННИХ КОМПОЗИЦІЯХ АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО

У статті подано аналіз трьох партит для баяна Анатолія Білошицького, в якому автор намагається відобразити специфіку жанрової інтерпретації названих композицій, методом використання компаративних характеристик виявити їхні спільні та відмінні риси.

Постановка проблеми. Повернення до жанрів старовинної музики та їхня реінтерпретація – один із визначальних семантичних знаків музичного мистецтва ХХ століття.

Перелік найпопулярніших жанрів, що ангажуються у композиторській практиці ХХ століття, репрезентований передовсім такими класичними жанрами, як симфонія, концерт, квартет, соната. З барокових жанрових моделей композиторів інспірують *concerto grosso*, сюїта. Партита – менше уживаний жанр. Однак до нього зверталися Владислав Золотарьов (Партита № 1, присвячена Едуардові Мітченкові), Софія Губайдуліна (Партита “Сім слів” для баяна, віолончелі і камерного оркестру, 1982).

В українській музиці цей жанр наймасштабіше представлений у мистецькому доробкові Мирослава Скорика (сім партит для різних виконавських складів) [3], а також презентується серед композицій Лесі Дичко (Партита для флейти solo, 1972), Валентина Бібіка (Партита на теми DEСН для скрипки, віолончелі та фортепіано, 1982), Володимира Шумейка (Партита для фортепіано, 1981), Юрія Іщенка (Маленька партита для скрипки і арфи) Олександра Грінберга [7].

Партити для баяна komponували Ю. Шамо, В. Подвала, В. Степурко (Маленька партита для баяна і бандури) [6]. З баянних партит помітно вирізняються композиції Володимира Зубицького (*Partita concertante № 1 in modo di jazz-improvvisazione*, 1978 і *Partita concertante № 2 in modo di jazz-improvvisazione*, 1990), а також три цикли Анатолія Білошицького.

Представлення у баянній творчості українських композиторів характерної тенденції музичного мистецтва ХХ століття – ретроспективного перегляду барокових жанрів і партити зокрема, спосіб комунікування минулого і сучасного пласта формулюють **проблематику** цієї публікації.

Аналіз останніх досліджень досліджень і публікацій. Партити Анатолія Білошицького описані у статті С. Борисової та О. Литвинова [1; 2], де автори публікації обирають специфічний ракурс аналізу творів композитора, трактуючи їх з позицій втілення трагічної експресії. Загальні аспекти творчості митця описує К. Герасимовська [4; 5], “класифікує” його спадщину в перерізі історії оригінальної музики для баяна в Україні А. Сташевський [9], низка авторів звертаються до композицій А. Білошицького лише дотично, наприклад, як А. Черноіваненко, аналізуючи динаміку національного у розвитку баянного мистецтва [10].

Сформульовані мета і проблематика потребують розв’язання таких **завдань**: визначити співвідношення жанрової моделі та інтерпретованого варіанту; окреслити особливості трактування жанру в опусах Анатолія Білошицького в аспекті укладення циклічної послідовності, відображення архітектоніки окремих частин композиції; вказати мовно-стильову специфіку індивідуального письма композитора.

Мета статті – проаналізувати партити для баяна Анатолія Білошицького, визначаючи специфіку трактування жанрової моделі, особливості формотворення та спосіб взаємодії різностильових елементів.

Виклад основного матеріалу. У творчому спадку Анатолія Білошицького жанр партити репрезентований трьома опусами, створеними у стислий проміжок часу від 1985 до 1988 рр. Два з них – Партита № 1 (1985) та Концертна партита № 2 (1987) – відображають жанровий інваріант чотиричастинного циклу. *Partita concertanta № 3* (1988) – п’ятичастинна композиція.

Перші дві партити скомпоновано на матеріалі *Сонат*, написаної у ранній період творчості композитора. Тому не дивно, що Партита № 1

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ ПАРТИТИ В БАЯННИХ КОМПОЗИЦІЯХ АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО

творює жанровий симбіоз обидвох циклічних утворень – партити і сонати.

Частини партити № 1 зіставлені в орієнтації на модель передкласичного сонатного циклу з темповим співвідношенням “повільно – швидко – повільно – швидко”: I частина *Prelude – Lento*, II частина *Peripizie – Allegro rigoroso*, III частина *Improvvisazione – Tranquillo*, IV частина *Finale – Vivo*.

Перша частина *Prelude (Lento)* написана на взірці деяких вступних частин партит Баха, в яких використовуються фугатні форми (як наприклад, у партиті № 6 e-moll). *Prelude* укладено у тричастинну композиційну схему, в якій функцію другої частини виконує триголосо fuga.

Перша частина прелюдії формується із послідовності декількох композиційних сегментів. Виразна, насичена експресією тема експонується двічі, змінюючи звуковисотне розташування, насиченість фактури та шкалу динамічних градацій. Інтонації первинної теми виникатимуть також і в інших частинах циклу упродовж усієї композиції. Квартова інтерваліка секвенцій наступного сегмента форми (*negvoso rubato*) анонсує присутність паралельно-квартових послідовностей у II частині (*Allegro rigoroso*) циклу. У завершальній стадії першого розділу перед початком fugи тема репрезентується у новій ритмічно та інтонаційно трансформованій постаті.

Другий розділ написано за канонами компонування fugи. Тема fugи доволі традиційна. Її мелодичний контур складається із двох секвентних ланок та низхідного синкопованого хроматичного руху. Експозиція fugи репрезентує три проведення теми, які корелюють між собою за класичним взірцем у тоніко-домінантовому зіставленні. Спершу тема виникає у нижньому голосі in fis, далі їй відповідає середній голос in cis, і завершує експозицію тема in fis у верхньому регістрі. Після інтерлюдії тема переноситься in b (нижній голос) та in es (середній голос).

Третій розділ *Sostenuto* побудований на інтонаціях теми першої частини чи радше на матеріалі її модифікованої форми.

Друга частина циклу *Peripizie* демонструє повернення до простоти гармонії та музичного синтаксису, використання мінімальних засобів, укладення форми через варіантне повторення композиційних ланок.

Форма другої частини *Allegro rigoroso* має ознаки тричастинності зі скороченою репрізою та фрагментарним укладенням середнього розділу. Крайні частини скомпоновані у характерній для індивідуального письма Анатолія

Білошицького манері (перманентне тремоло міхом, використання мінімальних засобів), що споріднює усі три його партити.

У рівномірному пульсуванні (тремоло) акордових вертикалей, співвідношення яких не виходить за межі тоніко-домінантових реляцій, прихована мелодична лінія, що інтонаційно походить від початкової теми *Prelude (a-h-a-gis-a, c-h-c-d-c)*. Акордове пульсування змінюється терцієвим рухом на органному пункті a. Фрагмент a-moll транспонується у тональність c-moll і переходить згодом у фрагмент g-moll, що будується на основі квартових вертикальних поєднань та органного тону g. Мелодико-гармонічна мова середньої частини *Peripizie*, на відміну від початкового “консонантного” розділу, насичена хроматизмами. Форма укладається мозаїчно і охоплює декілька фаз розгортання, досягаючи кульмінації в *Imperioso*. Автор користується методом транспонованого повторення окремих структурних відрізків форми. Один із фрагментів середнього розділу формується на ритмічно трансформованій темі fugи з першої частини циклу. Окремі інтонації середнього розділу знову зустрінуться у розробці та кодї Фіналу.

Перед репрізою композитор впроваджує дванадцятитонову серійну послідовність, подаючи її основну та ракохідну форми: f e dis h ais cis g fis c a gis d ta d gis a c fis g cis ais h dis e f.

У репрізі початковий фрагмент першої частини *Peripizie* редукується, залишається лише фрагмент, побудований на квартових інтонаціях та органному пункті g.

Композиція третьої частини *Improvvisazione* укладається фрагментарним способом, що докладно кореспондує із жанровим означенням частини. Крайні розділи утворюють тематичну арку, що надає формі ознак тричастинної структури. Початковий фрагмент (a) експонує мелодію (*rubato*) доволі примхливого інтонаційного контуру. Імпровізація розпочинається від одноголосної лінії, до якої поступово долучається контрапунктуючий голос. Наступний композиційний відрізок (b) спирається головню на принцип терцієвого дублювання. *Poco con moto* – транспозиція початкової мелодичної лінії, оздоблена новим контрапунктом (a1). Середній розділ розмежовується на дві фази розгортання музичного матеріалу. Перша фаза *Con tristezza* репрезентує мелодичні варіації на фоні quasi-хорального супроводу. Друга фаза концентрує інтонації початкового тематизму першої частини циклу. Заключний розділ третьої частини *Tranquillo* спершу повторює початковий

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ ПАРТИТИ В БАЯННИХ КОМПОЗИЦІЯХ АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО

елемент *Con tristezza*, а згодом у формі канону виконується інтонаційно модифікована та ритмічно аугментована мелодія першої частини *Improvvisazione*. Завершується частина незвично для сучасних музичних композицій простим тривуком d-moll (повернення до прозорої гармонії та консонансу).

Четверта частина *Finale* скомпонувана аналогічно до фінальних частин сонатно-симфонічного циклу у формі сонатного *Allegro*. Головна партія відображає вплив естетики неокласицизму. Її фактурні елементи асоціюються зі стилем ранніх композицій віденських класиків. Тема скерцозного характеру сполучає структурні відрізки, що утворюють форму повторної будови a b a1. Крайні структурні елементи головної партії розгортаються способом трикратного повторення заданої інтонаційної формули. Вертикальне поєднання верхньої і середньої фактурних ліній у перших чотирьох тактах зосереджує терпку гармонічну барву півтонових кореляцій. (d-cis-es). У середньому розділі експозиції ГП поліфонія цих ліній змінюється одноголосним мелодичним контуром. Сполучна партія складається із декількох фаз розгортання, в яких поступово кристалізується остинатний ритмо-інтонаційний мотив супроводу побічної партії. На фоні цього повторюваного у верхньому регістрі синкопованого мотиву розгортається мелодична лінія ліричного характеру. Тональне зіставлення головної та побічної партій подається у квартовому співвідношенні (g – c) і супроводжується емоційно-образною відмінністю та відмінністю динамічних градацій. За обсягом побічна партія значно масштабніша від головної (61 такт ГП супроти 16 тактів ГП). Форма побічної партії укладається за принципом трискладовості із презентацією двох контрастних елементів тематизму. Другий тематичний блок побічної партії (*ironico*) способом фактурного укладення споріднений із головною темою. Цей фрагмент побічного тематизму нагадує іронічні образи, присутні в музиці Д. Шостаковича [8]. Широка мелодична лінія першого тематичного елемента змінюється короткими, відокремленими мотивами. Друга побічна тема скомпонувана методом транспонованого повтору (часто уживаний у цьому циклі композиційний метод). Коротка заключна партія побудована на окремих інтонаціях обидвох тематичних компонентів побічної партії.

На початку розробкового розділу виникає модифікована тема головної партії. Далі розробка, що складається із декількох фаз розгортання, зосереджує радше новий матеріал, аніж

перетворює попередньо експоновані тематичні блоки. У розробці локалізовано елементи неокласичної стилістики та романтичну експресію, виразно відображену в кульмінаційній ділянці.

У репризі головна партія повторюється без жодних змін, побічна партія переноситься в основну тональність, відповідно до канонів сонатної форми, яких композитор в аналізованому опусі чітко дотримується. Побічний тематизм відображено у репризі в редукованому вигляді, без присутності другого тематичного елемента. Натомість форма доповнюється фрагментом, що інтонаційно споріднений з матеріалом розробкового розділу.

У першій партиті Анатолія Білошицького присутній наскрізний тематизм, лірична експресія, поєднуються ознаки неоромантизму, неокласицизму, мінімалізм (оперування мінімальними засобами), використання додекафонного ряду (без застосування серійних операцій). Партита в аналізованому опусі тлумачиться як твір, що складається з частин (первинне значення терміна “партита” – укладений з частин).

Партита № 2 Анатолія Білошицького репрезентує неоромантичний напрям музичного мистецтва 80-х років ХХ століття.

З першою партитою цей опус споріднює чотиричастинна будова циклу та спосіб його темпорального укладення за взірцем докласичної сонати, з третьою – літературна інспірація, присутність поетичного епіграфу.

Послідовність частин циклу: *Adagio – Allegretto – Sognando – Vigoroso*.

Вступна частина, інспірована поезією А. Вознесенського, названа композитором *Інтрада. Елегія*. У ній домінують настрої ностальгії та трагізму. Драматургія Інтради розгортається наскрізно, як і в останній частині циклу, що утворює певний місток-арку між крайніми композиційними елементами циклу. Як і завершальна частина циклічного утворення, вступ насичений деталізованими вказівками темпу і ремарками образно-емоційного характеру: *Adagio – Con moto – Con amarezza – Tragico – Elegiaco – spirituosissimo*. Форма обрамлена невеликою тематичною аркою. Паралельно-терцієві інтонації фрагмента *Con amarezza* проектується в одному з розділів Речитативу.

Спосіб укладення другої частини циклу близький мінімалізму. Інтермеццо – вишукана гра-діалог прихованих у пульсуючій матерії мелодичних ліній. Композиція розмежовується на три частини А В А, доповнені кодою. Крайні

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ ПАРТИТИ В БАЯННИХ КОМПОЗИЦІЯХ АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО

розділи форми мають двочастинну будову. Перша частина а а1 компонується методом повторності. Повторність та імітаційне кореспондування двох верхніх мелодичних контурів організують форму другої частини. Середній розділ Інтермецо – структура повторної будови а а1, другий сегмент якої відображає квартову транспозицію першого.

Кода, логічно продовжуючи матеріал репризного розділу, завершує композицію тривзвуччям з розщепленою терцією.

Третя і четверта частини Партити № 2 мають такі ж назви, які зустрічаються у циклах Мирослава Скорика: третя частина – Остинато, четверта частина – Речитатив: Вічний рух [3].

Тричастинна композиція *Остинато* вибудовується максимально просто. Анатолій Білошицький користується технікою і композиційними методами мінімалізму. Екзистенція, тривання музичної форми базується на репетитивності, варіантній повторності, що зосереджує мікрозміни у межах заданої інтонаційної моделі. Поступові заміни окремих тонів акордових комплексів, додавання нових звуків на фоні репетицій остинатного тону (с, gis) вдало відображає назву частини і образ, анонсований в епіграфі. Музика *Остинато* якнайкраще кореспондує з поетичним текстом Володимира Маяковського, вибудовуючи з ним спільний асоціативний ряд:

Годы –
 расстояния,
Как бы
 вам бы
объяснить
 это состояние?
На земле
 огней – до неба...
В синем небе
 звезд –
до черта,
 Если б я
поэтом не был
 Я бы
стал бы
 звездочетом.

Позначення темпу і характеру виконання *Sognando* (мрійливо, ніби у сні) підкреслює неоромантичний струмінь композиторського бачення.

У фінальній частині циклу, названій *Речитатив. Вічний рух*, синтезуються стильові ознаки неоромантизму та неокласицизму. Форма розгортається наскрізно і репрезентує калейдоскопічну послідовність різних образів. Зміна образної сфери супроводжується темповою

ремаркою. Два початкові фрагменти *Vigorouso* і *Deciso*, насичені активною енергією та експресією, продовжуються фрагментом *Prestissimo veemente* неокласичної стилістики. У фрагменті *Strepitoso* зберігається фігура супроводу попереднього відтинка форми і долучається новий фактурний пласт *quasi ostinato* верхніх голосів. Композиційний сегмент *Affanato* відображає модель „пульсуючої” фактури другої частини циклу. У кінцевому відрізку фрагмента *Gagliardo* виникає інтонаційний знак першої частини циклу (рух паралельних терцій), а також інтонації *Prestissimo veemente* та *Strepitoso*. Після фрагмента *Ardito barbaro* повторюється *Prestissimo veemente*, утворюючи таким способом центральну симетричну ланку форми. Наступне розгортання драматургії частини побудоване на елімінуванні окремих знаків деяких композиційних фрагментів із виразним домінуванням фактурного компонента *Affanato*.

Риси неоромантизму, вплив техніки мінімалізму, присутність літературної програми – вірша-епіграфа – об'єднує другий і третій партитний цикли Анатолія Білошицького.

Партита № 3, як і обидва опуси цього жанру Володимира Зубицького, позначається вторинною жанровою ремаркою *quasi tradizione jazz – improvisazione. Partita concertanta № 3 (minima) quasi tradizione jazz – improvisazione* продовжує традиції сюїтного циклу романтичного періоду, на що вказує, зокрема, наявність програми та літературна інспірація. Кожна частина партити оздоблена віршовим епіграфом.

Лише одна частина циклу – *Toccata-affannata* – позначена швидким темповим відліком *Prestissimo e rigoroso*, решта частин написані у межах повільної та помірної градацій темпу. I частина *Malinconia in tempo rigoroso – Moderato*, II частина *Malinconia in tempo rubato – Lentamente*, III частина *Alternativo – Andante*, IV частина *Toccata-affannata – Prestissimo e rigoroso*, V частина *Arietta-retro – Andante e comodo*. Зі старовинних барокових нетанцювальних жанрів сюїтного циклу чи партити фігурують токато та арія.

Прикметною ознакою *Partita concertanta № 3* Анатолія Білошицького є повернення до простоти музичної мови, відмова від ускладненої системи формотворення, повернення до тональної організації.

Перша частина партити *Malinconia in tempo rigoroso* скомпонована у простій тричастинній формі А В А1. Середній розділ форми не утворює контрасту з крайніми частинами, а продовжує розвиток того самого образу. Перша частина

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ ПАРТИТИ В БАЯННИХ КОМПОЗИЦІЯХ АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО

монообразна, а також моноритмічна. Уся композиція побудована на пульсуванні єдиної ритмічної одиниці шістнадцяткової тривалості. Верхні тони цього пульсування формують мелодичну лінію делікатних контурів і делікатної барви.

Стислість і точність (*rigoroso*) темпового, ритмічного перебігу першої частини змінюється вільним (*rubato*) розгортанням музичної думки у другій частині циклу *Malinconia in tempo rubato*. Ця частина, як і перша, укладена у симетричну просту тричастинну форму А В А. Мелодика крайніх розділів побудована на варіантному повторенні та доповненні початкового низхідного мотиву (*initio*) і розвивається на фоні рівномірного чергування акордових вертикалей.

Наступна третя частина циклу *Alternativo* (з епіграфом із "Тамлета" Шекспіра) розпочинається повторенням перегармонізованого фрагменту попередньої частини. Форма розгортання музичного матеріалу вільна *quasi improvisazione*, наскрізна. Музичний текст супроводжується ремарками, що торкаються характеру виконання – *inquieto* (схвильовано, стурбовано), *glialdoro* (міцно), *indesciso* (невизначено, непевно).

Форма четвертої частини *Toccata-affannata* укладена фрагментарно і обрамлена тематичною аркою. Заключна частина циклу *Arietta-retro*, присвячена пам'яті Луї Армстронга, має певну образно-емоційну спорідненість з другою частиною циклу.

Partita concertanta № 3 – п'ятичастинна композиція, безперервне (за принципом *attacca*) виконання частин якої творить континуальний сукупноциклічний опус. Отже, жанрова модель старовинної партити, детермінована послідовністю декількох частин циклу, трансформується у бік вільної монолітної одночастинності [8].

Висновок. Показовою рисою Партити № 1 є використання фуґи у першій частині циклу та укладення останньої частини у сонатній формі на взірць фіналу сонатно-симфонічного циклу.

Літературно інспіровані друга і третя партити індивідуально перетворюють жанрову модель у руслі неоромантичної естетики. Третя партита, позначена вторинною жанровою детермінацією "у стилі джазової імпровізації", буде сполучну арку із циклами джазових партит Володимира Зубицького.

1. Борисова С., Литвинов О. *Анатолій Білошицький: життя і творчість як втілення трагічної експресії (міркування щодо інтерпретації творів народного митця) //*

Творчість композиторів України для народних інструментів: Зб. матеріалів міжнародної науково-практичної конференції 10 квітня 2006 року ЛДМА імені М. Лисенка. – Львів, 2006. – С. 6 – 11.

2. Борисова С., Литвинов О. *Талант і доля народного митця (нотатки про деякі відомі та невідомі сторінки життя і творчості Анатолія Білошицького) // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах: Зб. статей і доповідей за матеріалами III Міжнародної науково-практичної конференції (26 – 28 грудня 2005 року).* – Луганськ: Знання, 2006. – В. 2. – С. 165 – 172.

3. Вовк М. *Партити // Мирослав Скорик: Зб. статей.* – Львів: Сполом, 1999. – С. 66 – 77.

4. Герасимовська К. "Народний" український композитор (штрихи до творчого портрету Анатолія Білошицького) // *Творчість композиторів України для народних інструментів. Зб. матеріалів міжнародної науково-практичної конференції 10 квітня 2006 року ЛДМА імені М. Лисенка.* – Львів, 2006. – С. 27 – 32.

5. Герасимовська К. *Трагічна фермата долі (спроба "реконструкції" творчого шляху Анатолія Білошицького) // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах: Збірник статей і доповідей за матеріалами III Міжнародної науково-практичної конференції (26 – 28 грудня 2005 року).* – Луганськ: Знання, 2006. – В. 2. – С. 172 – 177.

6. Муха А. *Композитори України та української діаспори: Довідник.* – Київ: Музична Україна, 2004. – 352 с.

7. Калашник М.П. *Інтерпретація жанров сюити и партиты в творческой практике XX века (на примере фортепианных циклов украинских композиторов). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствознания.* – Киев, 1991. – 16 с.

8. Соколов О. *К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века.* – Горький, 1977. – С. 12 – 58.

9. Сташевський А. *Анатолій Білошицький // Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна.* – Луганськ, 2006. – С. 79 – 82.

10. Черноіваненко А. *Динаміка національного та розвиток баянного мистецтва // Культурологічні проблеми української музики. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського.* – Київ: Кий, 2002. – В.16. – С. 355 – 364.